

Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima

I grafici che qui pubblichiamo cercano di rispecchiare una situazione storica estremamente dinamica e oggi non del tutto conosciuta. La scomparsa di preziosi volumi antichi, l'assenza di precise indicazioni di stampa, la dispersione del patrimonio librario nelle biblioteche pubbliche e private dell'intero pianeta fanno sí che ogni ricerca quantitativa non possa che presentarsi come provvisoria. Questo vincolo oggettivo varia: non tutti i settori qui rappresentati godono dello stesso livello di accuratezza ed esaustività nell'indagine erudita. E anche quando – come nel caso del poema cavalleresco – vi è stato un plurisecolare lavoro di scavo, non è detto che i dati a disposizione siano sempre affidabili. Ci troviamo allora in una posizione scomoda, costretti a ragionare sui pochi o pochissimi elementi superstiti di un paesaggio che fu estremamente piú ricco e complesso. La restituzione storica, soprattutto quando si affida allo strumento bidimensionale della mappa, rischia di essere fuorviante.

Gli studi hanno però chiarito alcune filiazioni narrative, alcune trafilate produttive, alcuni dei grandi progetti che animarono autori mediocri, minori e minimi per circa centocinquanta anni. A questo lavoro ci siamo rifatti, cercando di tener conto degli sviluppi che la ricerca ha portato negli ultimi decenni. C'è però un aspetto di questa importante ricostruzione che, anche dove si possa usufruire di studi aggiornati e accurati, è probabilmente impossibile ridurre in un grafico. Ci si riferisce alla fruizione delle opere, la quale è peraltro la causa principale della distruzione dello stesso patrimonio librario (se si legge, si consuma...). Altre ricerche – incrociate con la sociologia, l'antropologia, la storia della lettura – stanno sistemando il quadro, assai articolato, della circolazione e dell'effettiva conoscenza dei testi in ottava rima, una realtà che per secoli si è mossa tra oralità e scrittura, tra lettura mentale e ascolto in pubblico. Basti pensare che all'origine stessa della forma c'è l'incrocio tra il mondo anonimo dei canterini, i performer girovaghi del Medioevo, e l'operazione di Giovanni Boccaccio, il quale, agendo nel mondo coltivato della corte angioina di Napoli, fu il primo a utilizzare quella sequenza di rime (ABABABCC) rivelatasi cosí efficace per il racconto in versi.

La lettura, inoltre, è un fatto piú legato alle dinamiche qualitative che alle ragioni quantitative (le quali riguardano

semmai la produzione e la distribuzione dei testi, non la loro fruizione: una sola copia può essere letta, o ascoltata, da piú persone: simultaneamente e nel corso del tempo). Se i flussi di lettura e in generale la fruizione dei nostri testi non si possono rappresentare, si è cercato di sopperire a questo limite coi grafici dedicati ai formati – in quarto e in ottavo – delle edizioni dell'*Orlando furioso* prodotte dallo stampatore veneziano Gabriele Giolito de' Ferrari (fig. 10) e alla produzione degli stampatori Remondini di Bassano (fig. 41). Il primo caso riguarda un importante editore del Cinquecento, capace di realizzare complesse operazioni produttive e di coprire un'ampia gamma di tipologie e generi letterari differenti. Nel secondo caso si tratta invece degli editori che fra metà Seicento e metà Ottocento, con un picco produttivo che durò per tutto il XVIII secolo, svilupparono un amplissimo progetto editoriale, recuperando e rilanciando testi di cento e duecento anni prima e rendendoli fruibili da migliaia di persone nell'Italia settentrionale. Se il Settecento è il secolo della diffusione europea dei grandi poemi italiani, esso è anche il periodo in cui quei testi vanno transitando di mano in mano e da bocca a orecchio nei piú diversi ambienti sociali: le edizioni ben rilegate di Didot a Parigi e quelle in inchiostro cattivo dell'industria Remondini sono le due facce dello stesso grande successo del *Furioso* e, piú ancora, della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

La compresenza degli stessi titoli in edizioni prestigiose e nelle collezioni dei cosiddetti libri da risma ci induce a discutere brevemente un altro aspetto che non è stato possibile ridurre a una griglia visiva per la mancanza di dati certi, anche solo parziali. Si scorra però questo breve catalogo di testi in ottava rima pubblicati a Firenze alla metà del Cinquecento:

- *Historia di Lucretia* (verso il 1550)
- *Historia di Guiscardo e Gismonda* (1553: 80 ottave da *Decameron*, IV, 1)
- *Novella di Gualtieri* (1553: 81 ottave da *Decameron*, X, 10)
- *Storia di Santo Alberto* (1556)
- *Guerra di Pontremoli* (1556)
- *Historia di s. Biagio* (1556)
- *Leggenda di s. Basilio* (1556)

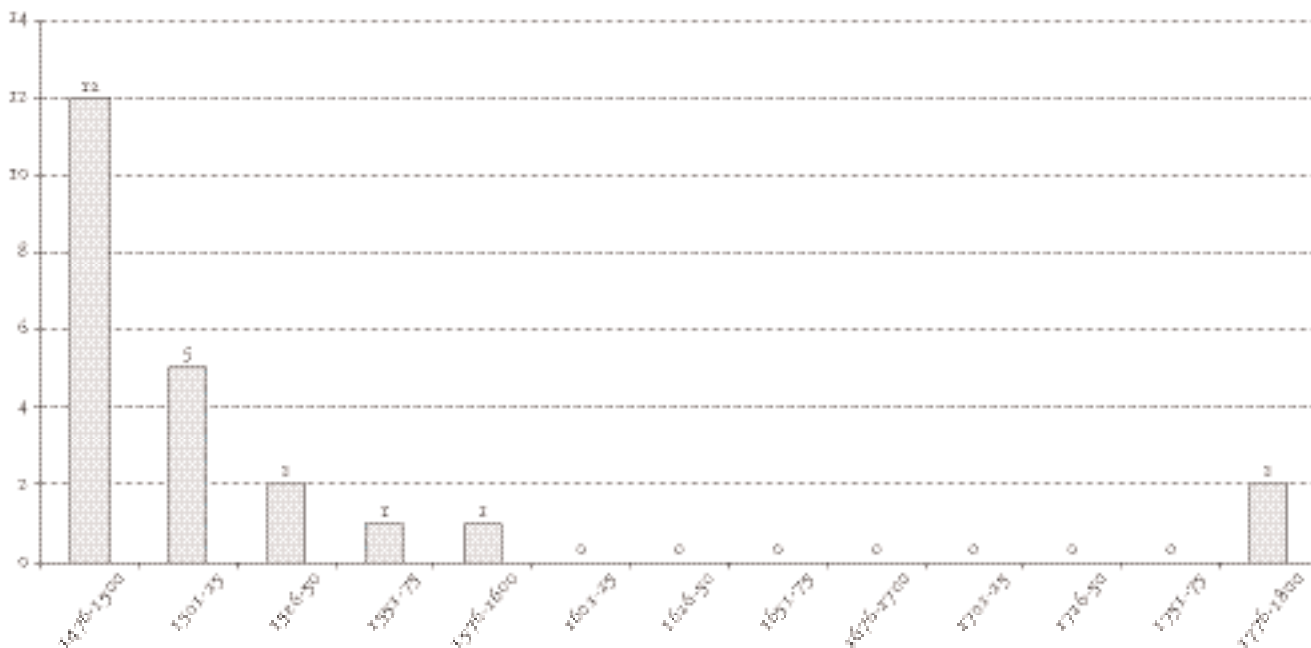


Figura 1. I poemi in ottave di Boccaccio: edizioni del *Filostrato*, della *Teseida* e del *Ninfale fiesolano* per venticinquennio (1476-1800).

- *Historia di Giasone e Medea* (1557)
- *Historia di s. Antonino* (1557)
- *Historia di Masetto da Campolecchio* (1557: 69 ottave da *Decameron*, III, 1)
- *Historia dei sette dormienti* (1557)
- *Historia di s. Martino* (1558)
- *Istoria di s. Cosimo et Damiano* (1558)
- *La Rappresentazione di Dieci Mila Martiri* (1558)
- *Historia di s. Lucia* (1558)
- *Historia d'Orpheo* (1558)

Già la semplice sequenza dei titoli è significativa: ai fatti di cronaca seguono le storie religiose; le novelle più famose di Boccaccio si alternano ai più celebri racconti mitologici, semmai ripresi da Ovidio. Ogni tipo di racconto – se ne deve concludere – può essere veicolato in ottave: in 81 stanze si ripete la novella di Gualtieri e Griselda (*Decameron*, X, 10), evidentemente non amata soltanto da Francesco Petrarca e dagli umanisti; in 69 ottave si replica la lasciva storia di Masetto (*Decameron*, III, 1); ben 96 sono dedicate al racconto di Orfeo ed Euridice, mentre 34 e 49 ne bastano per i racconti agiografici dedicati rispettivamente ai santi Alberto e Biagio. Non è che la metà del Cinquecento veda esplodere la forma che qui ci interessa, se è vero, come è vero, che la gran parte di questi testi era già diffusa nel Quattrocento (lo dimostrano i rari incunaboli e i manoscritti superstiti); quel che invece accade a partire dagli anni trenta del XVI secolo, e non solo a Firenze, è la organizzazione di un formato unitario.

Quando si scorrono i cataloghi eruditi otto e novecenteschi, o si riprendono tra le mani le edizioni antiche, colpisce l'omogeneità del trattamento col quale questo materiale, in partenza piuttosto eterogeneo, viene trattato. Il racconto della vita di Apollonio di Tiro, delle vicissitudini di Giuditta, della regina Ester, del pentimento di Maria Maddalena, della vicenda di Piramo e Tisbe, della rotta di Ravenna, della morte di Buovo d'Antona o della gran battaglia del gigante Malossa fatta con Orlando, oppure ancora l'amara considerazione sui conflitti interni alla famiglia Medici che si può leggere in *Il successo in la morte del Signor Alisandro de Medici* (Firenze 1537): ebbene, queste storie sono tutte confezionate coi medesimi criteri produttivi: poche o pochissime carte (in genere da due a otto), sempre nel formato in quarto, e sempre con un'immagine intagliata in legno che arricchisce il frontespizio. La standardizzazione commerciale ha un significato economico, che obbedisce ai principi organizzativi di un'industria sviluppata e ben organizzata; ma costituisce anche un segno culturale: se ogni storia è, per principio, equivalente a ogni altra storia, allora tutti i racconti dovranno essere presentati con modalità omogenee. A partire dalla fondamentale caratteristica: l'ottava rima, forma principe della narrazione italiana nell'età del classicismo.

Usare qui una categoria storico-culturale piuttosto che esibire la semplice indicazione cronologica secolare – parlare cioè di classicismo – e non di Cinquecento o Settecento, vale a sottolineare come la funzione dell'ottava rima sia stata di lunga, se non lunghissima durata. Essa inizia infatti nella prima me-

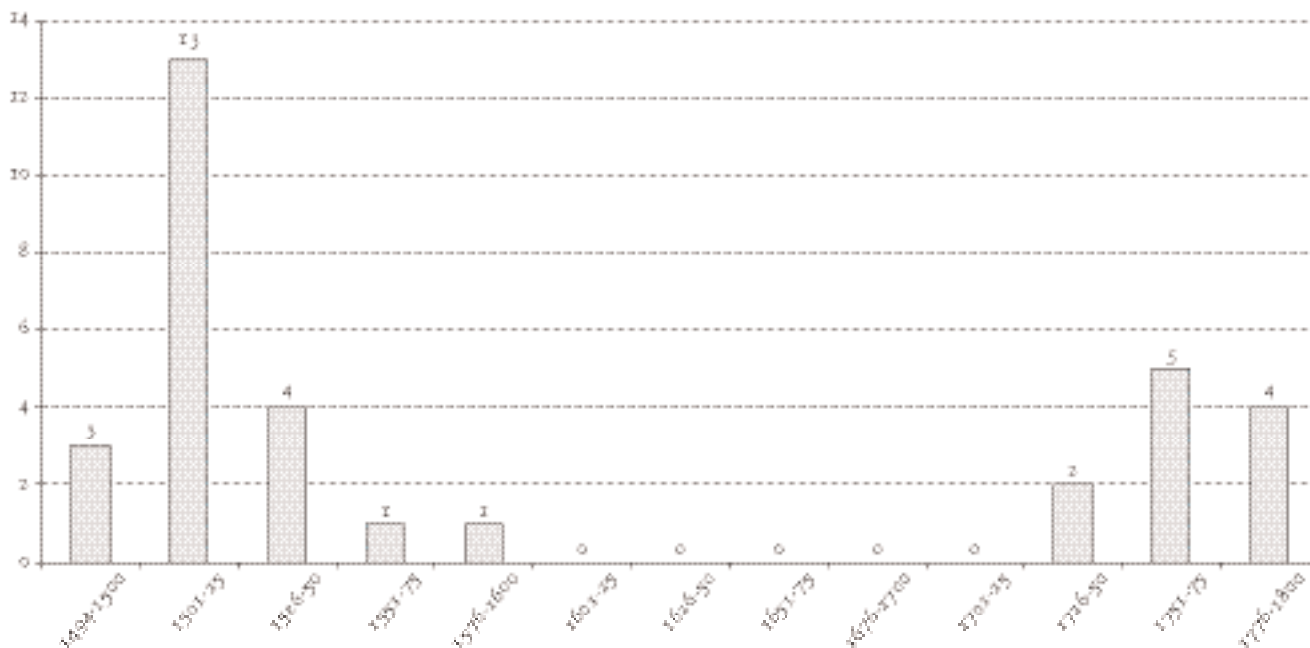


Figura 2. Edizioni delle *Stanze per la giostra* di Angelo Poliziano per venticinquennio (1494-1800).

tà del XIV secolo, per arrivare fino a tutto il XIX. È ben vero che Federico De Roberto si faceva beffe – nel suo saggio su Giovanni Verga – del maestro di costui, Domenico Castorina, perché autore della *Cartagine distrutta*, poema in ottava rima terminato nel 1831: ma si era oramai nel 1921 e la modernità aveva imposto definitivamente l'uso della prosa per la narrazione. Nei secoli precedenti non era stato così. Nel Seicento si pubblicava la *Trasformazione di Narciso* (Treviso 1636, estratta dalle *Metamorfosi* ovidiane tradotte il secolo prima in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara), la *Historia della chiesa di Santa Maria della Misericordia* di Clemente Fiammeno (Cremona 1633), le anonime *Ottave nuove spirituali sopra le letanie della gloriosa Vergine* (Viterbo 1666), il *Simbolo della fede* di Gennaro Siniscalco (Napoli 1693) o la *Natività della gloriosa Vergine Maria* di Angelo Albani (Viterbo 1693). E nel Settecento la gran voga dell'ottava rima continuò, per esempio con le traduzioni bibliche di Ferdinando Caldari (*La Genesi ridotta in ottava rima*, Venezia 1747 e Torino 1768), di Camillo Zampieri (*Giobbe esposto in ottava rima*, Bologna 1763), di Francesco Maria Perrone (*La sagra divina istoria del nostro gran riparatore Gesu Cristo dal testo originale dell'Evangelo in ottava rima italiana tradotta*, Napoli 1794).

Il Settecento, secolo dei Lumi ma anche secolo di profondi sentimenti religiosi, vide addirittura dilagare la forma del poema sacro in ottave. In questa forma si esprime innanzitutto la devozione mariana: per esempio con le anonime *Grandezze di Maria nel privilegio della sua concezione immacolata* (Torino 1716), le *Sopramirabili eccellenze de la santissima Ver-*

gine di Vittorio Sangiovanni (Vicenza 1728), i *Dolori di Maria Vergine*, tre canti in ottave sdruciole di Angelo Mazza (Parma 1793), le ottave di Sebastiano Anti Sola *Per la natività della santissima vergine Maria* (Vicenza 1794). Numerosi furono poi i poemetti agiografici, come nel caso della *S. Gertrude vergine la Magna* di Antonio Maria Bonucci (Venezia 1743), del *Santo fatto a immagine di Cristo ovvero meditazioni sopra la vita e virtù del gran patriarca di S. Domenico* di Giuseppe Maria Cavaselicce (Napoli 1723 e 1750), del *Ristretto della vita, virtù, e miracoli del glorioso S. Galgano* di Giovanni Domenico Colucci (Siena 1764), della *Vita di santa Rosa Vergine Viterbese* di Felice Maria Zampi (Rieti 1775); della *Istoria del glorioso s. Giuliano* (Macerata 1782; si noti che in quasi tutti questi esempi c'è un forte collegamento tra la provenienza geografica del santo e la sede della stampa). Né poterono mancare le *Meditazioni della domenica di resurrezione* (Macerata 1790), secondo una tipologia di antica origine francescana che risaliva alle meditazioni sulla Passione cantate in un cantare trecentesco di Niccolò Cicerchia (già numerose volte andato in stampa). La prova ultima della versatilità dell'ottava rima è data – sempre in ambito religioso – dall'esistenza di opere come l'*Alfabeto spirituale* di Clemente da Noto (Bologna 1738). L'adattabilità di questa forma ai più vari contenuti fu pari soltanto all'apprezzamento di cui godette ancora alla fine dell'età moderna, se un Giuseppe Pezzana poteva cantare in ottave il *Tempio della grazia* per la «solenne professione de' sacri voti di suor Marianna Giuseppa» (Parma 1762). Tutto: feste sacre, occasioni famigliari, episodi di vita civile, racconti

mitologici, episodi comici, avvenimenti tragici; proprio tutto poteva essere ridotto nella straordinaria macchinina metrica dell'ottava.

Ma passiamo a discutere i nostri grafici, a partire da una prima riflessione dedicata ai poemi boccacciani nel primo secolo della stampa in Italia (fig. 1). In effetti, è da osservare come – nell'età di Gutenberg – il vero successo abbia arriso al Boccaccio prosatore, e ovviamente *in primis* all'autore del *Decameron*. Pur essendo Boccaccio il responsabile del trasferimento della nostra forma metrica dal mondo orale della poesia canterina alla dignità della pagina manoscritta, gli incunaboli e le edizioni di primo Cinquecento raggiunsero un risultato piuttosto scarso rispetto alla diffusione massiccia che l'ottava rima conosceva nello stesso periodo come forma del racconto misto di fatti d'arme e d'amore; i dati evidenziano inoltre un autentico tracollo nei restanti cinquant'anni del XVI secolo, quando apparvero soltanto due edizioni di opere boccacciane, ed entrambe a Firenze: segno di affezione per una gloria locale.

Migliore la situazione delle *Stanze* di Angelo Poliziano, la breve opera dedicata a Giuliano de' Medici e interrotta per la morte di lui (fig. 2). Sebbene non si possa parlare di un autentico successo editoriale, il poemetto fu pubblicato con una certa regolarità nel corso del Cinquecento, ma più fuori che dentro Firenze (fig. 3). Dopo essere stata sostanzialmente ignorata per un secolo, l'operetta del grande umanista tornò a circolare nel Settecento. Più che la media delle sue riprese (un'edizione a decennio, circa), colpisce la concentrazione delle stam-

pe nell'area padana e a Venezia: un fatto notevole, che si spiega col riconoscimento nel poemetto di un esempio di alto stile e di limpida espressione in lingua italiana (nel 1784 si registra anche un'edizione di Giuseppe Remondini).

L'analisi dei dati riguardanti il *Morgante* di Luigi Pulci (fig. 4) consente un'ulteriore osservazione generale sui valori numerici presenti nei nostri grafici. Il tentativo di mostrare la tendenza dei fenomeni – dunque la necessità di registrare i dati editoriali nel loro decorso temporale – ha impedito di tener sempre conto di edizioni non databili con certezza. Alla scomparsa di un imprecisabile numero di stampe antiche occorre pertanto sommare l'ulteriore riduzione di stampe prive di indicazioni cronologiche e topografiche. Ad ogni modo, nel caso del poema pulciano si constata, oltre alla sopravvivenza di una consistente quantità di incunaboli, il picco di stampe tra il 1520 e il 1550: quando la voga del *Furioso* contribuì probabilmente a rilanciare un'opera già vecchia di cinquant'anni. Tuttavia, a partire dagli anni sessanta la notorietà del *Morgante* decade, tanto che tra l'ultimo quindicennio del Cinquecento e la metà del Settecento si conoscono solo quattro ristampe. Il poema di Pulci resta, così, "dormiente" per un secolo e mezzo, finché, nella seconda metà del XVIII secolo, conosce una nuova fortuna, con sei edizioni in quarant'anni (1758-98), un quarto delle quali è realizzato fuori d'Italia (il dato non è visualizzato, ma si confronti la figura 38).

Per quanto riguarda invece Matteo Maria Boiardo – il cui caso è stato attentamente studiato da Neil Harris – dobbiamo osservare il grande successo cinquecentesco dell'opera (fig. 5),

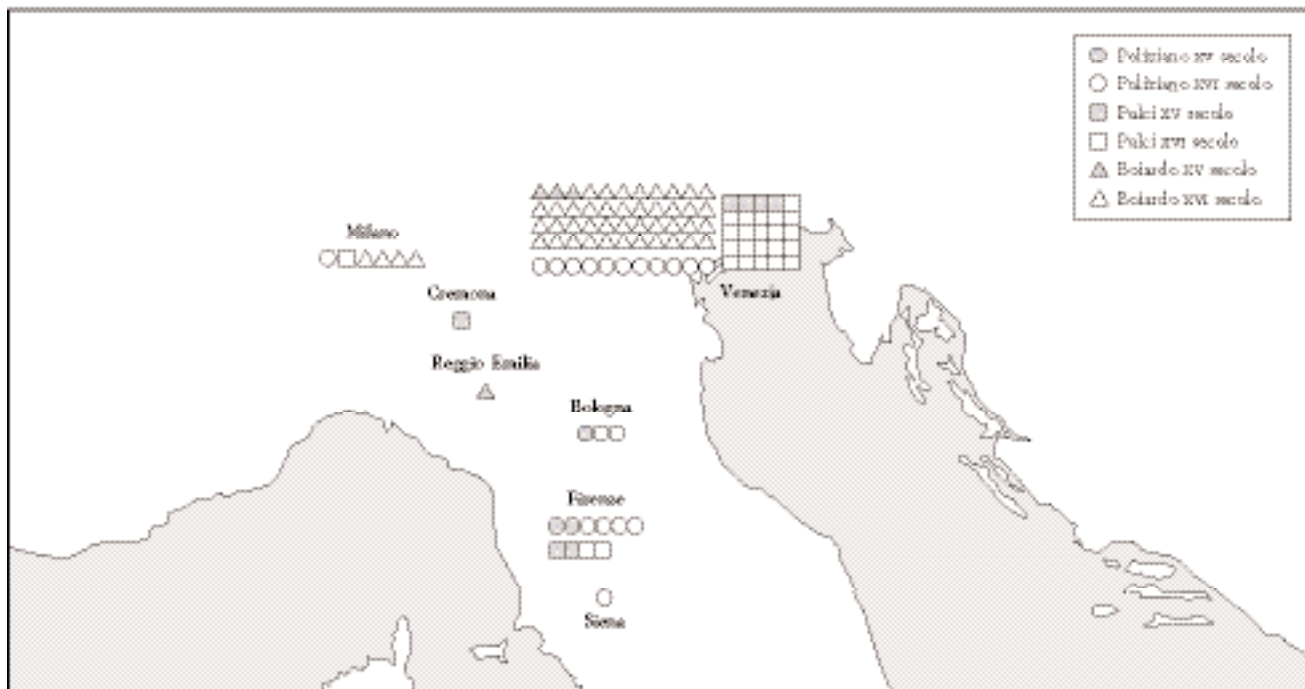


Figura 3. Luoghi di edizione delle *Stanze* di Angelo Poliziano, del *Morgante maggiore* di Luigi Pulci e dell'*Innamoramento di Orlando* di Matteo Maria Boiardo. Al XVI secolo risale anche un'edizione di Pulci senza luogo di stampa.

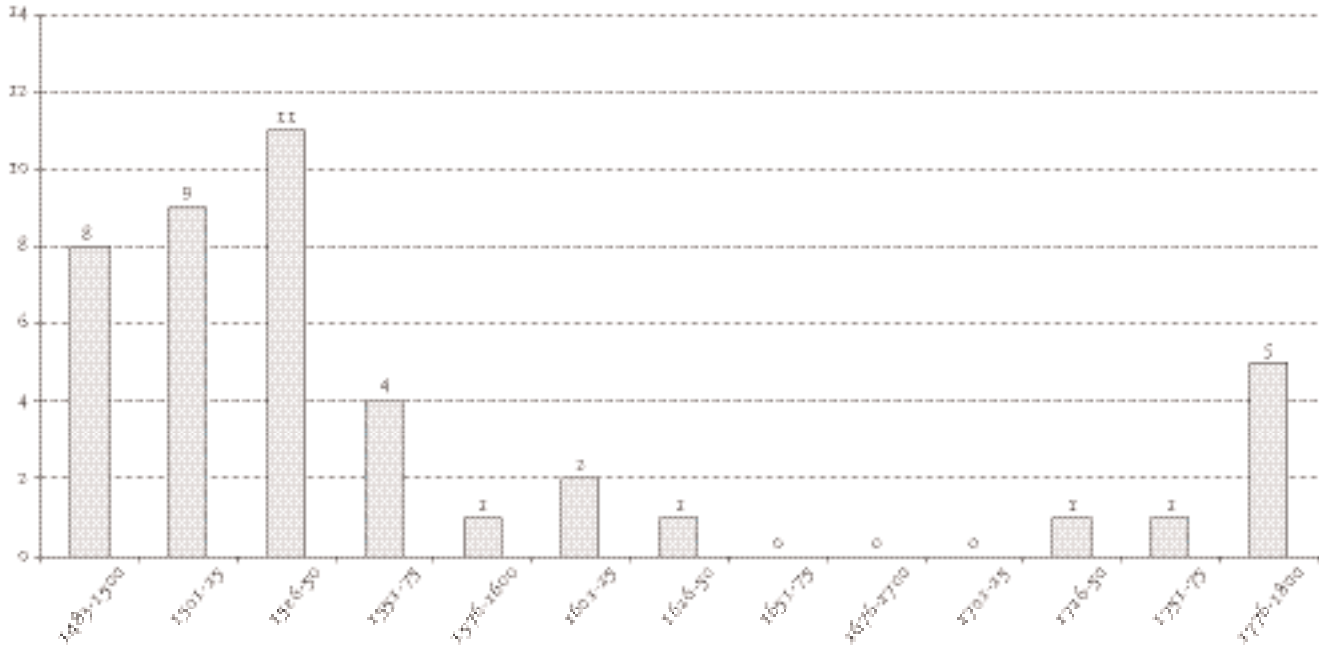


Figura 4. Edizioni del *Morgante maggiore* di Luigi Pulci per venticinquennio (1483-1800).

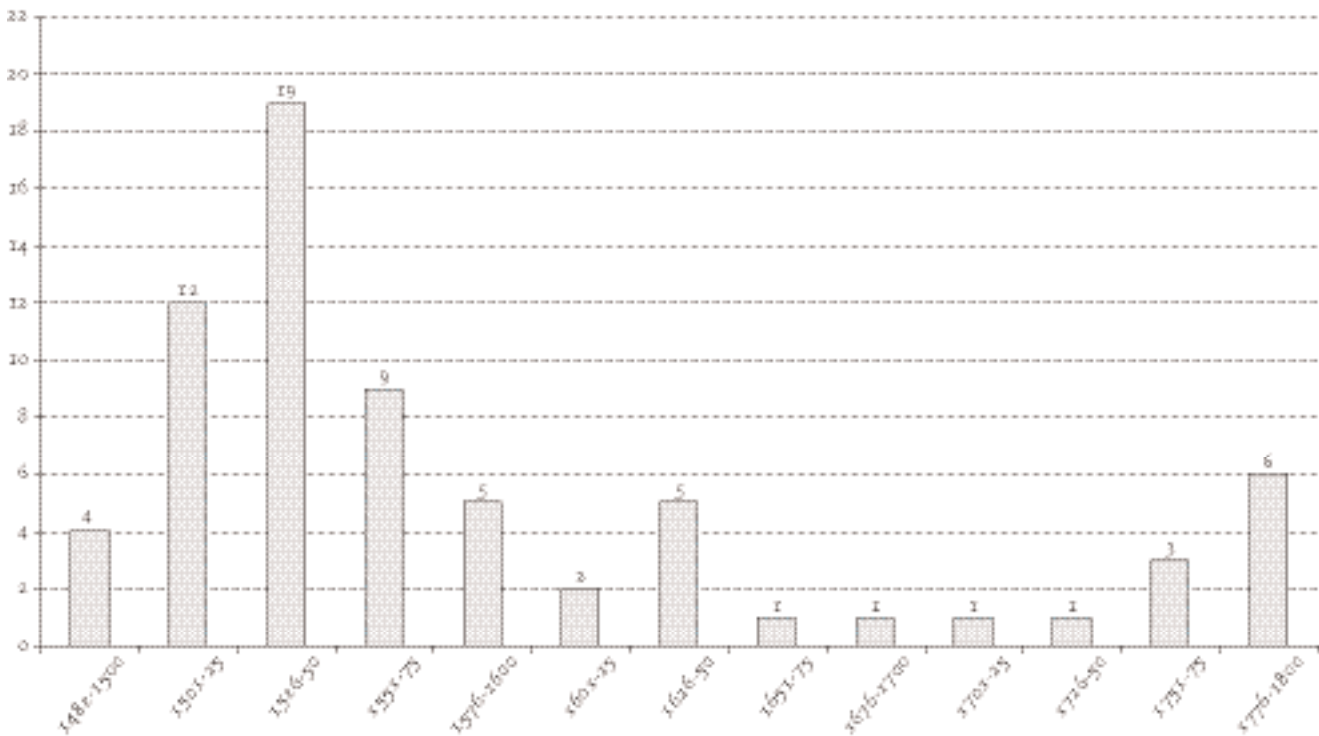


Figura 5. Edizioni dell'*Innamoramento di Orlando* di Matteo Maria Boiardo per venticinquennio (1482-1800).

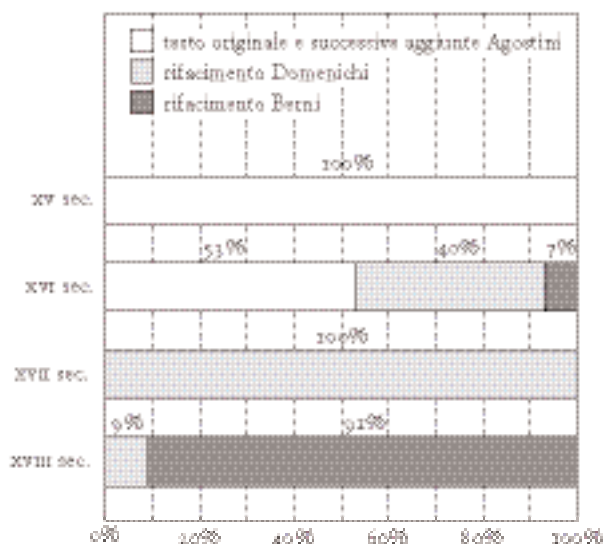


Figura 6. L'andamento delle diverse edizioni dell'*Innamoramento di Orlando* (XV-XVIII sec.).

cui contribuiscono prima le continuazioni di Niccolò degli Agostini (comutate nella figura 6 insieme alle edizioni del testo boiardo sotto la comune dicitura di “testo originale”), poi il rifacimento, che meglio chiameremmo “rassetatura” se non “edizione critica”, di Ludovico Domenichi. A questo proposito è importante rilevare come, nel Seicento, il testo di Boiardo non fosse conosciuto nella veste originaria, ma nella versione editoriale cinquecentesca. Nel Settecento, analogamente a quanto accade per il *Morgante*, l'*Innamoramento di Orlando* torna bensì a circolare: le undici nuove edizioni sono tutte, però, del rimaneggiamento realizzato da Francesco Berni nel Cinquecento (fig. 6).

La figura 7 è dedicata al poema di Ariosto: il primo best-seller della tipografia italiana. Il fatto sarebbe già sufficiente per giustificare lo spazio dedicato all'*Orlando furioso* nelle nostre mappe; ma c'è un'altra caratteristica che aggiunge interesse al poema ariostesco. Come ha mostrato Daniel Javitch, il *Furioso* è stato percepito dai lettori come un “classico”, anzi come “il” classico moderno: un testo degno di stare al cospetto di Dante e Petrarca, e dunque di essere annotato, commentato, dotato di indici analitici e di apparati figurativi. Riflettiamo innanzitutto sui bruti dati materiali, che – a partire dalla *editio princeps* del 1516 – presentano l'aumento progressivo delle edizioni fino al 1570, cui segue un assestamento sulla media di un'edizione nuova ogni due anni. Se nel Cinquecento vengono stampate più di 150 edizioni, ciò vuol dire che in quel secolo il poema di Ariosto fu pubblicato in media due volte all'anno: numeri impressionanti anche per l'editoria at-

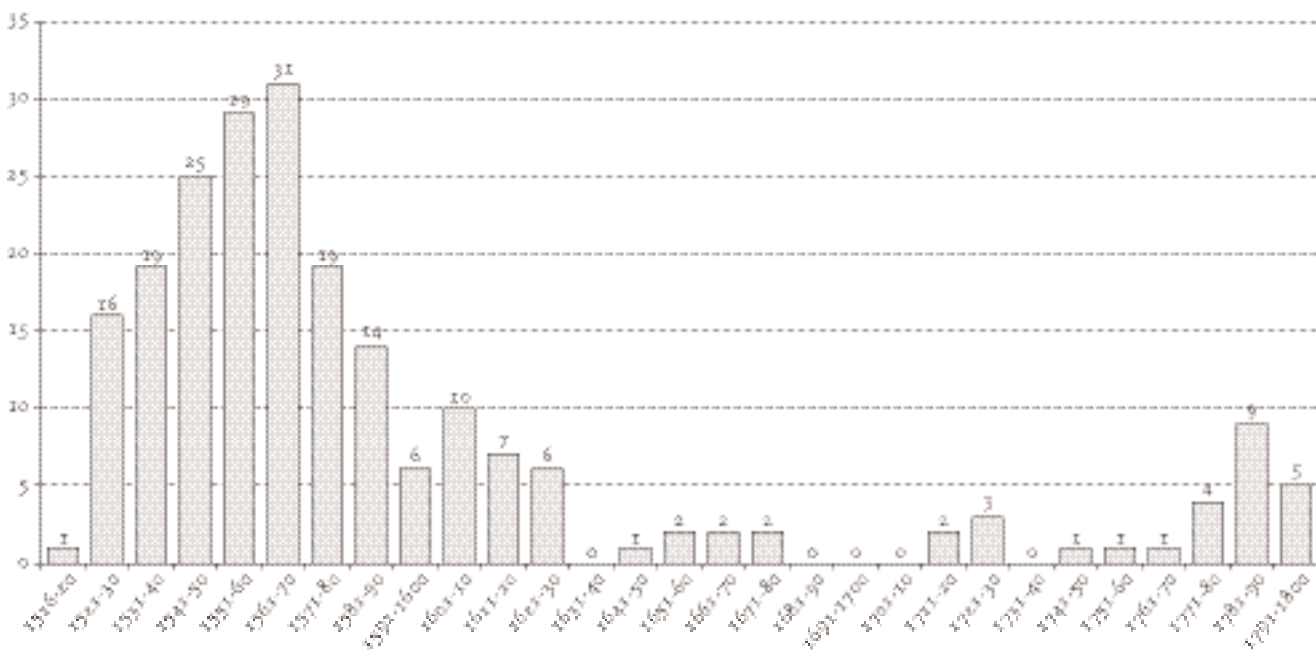


Figura 7. Edizioni dell'*Orlando furioso* per decennio dalla *princeps* (1516) al 1800.

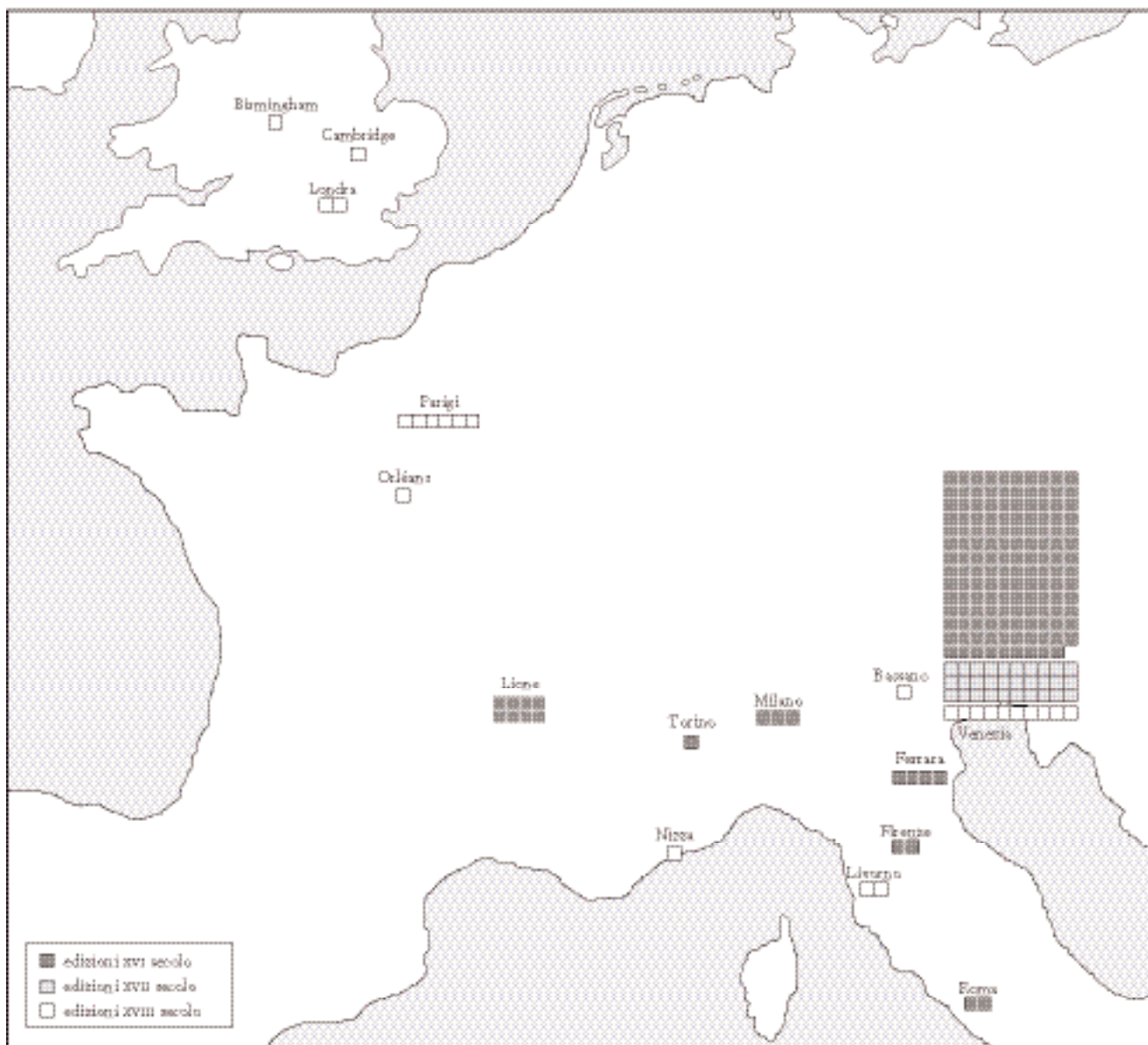


Figura 8. Luoghi di stampa delle edizioni in italiano dell'*Orlando furioso* (1516-1800).

tuale. Associando questi valori a quelli della figura 9, relativa alla sola produzione veneziana, si conferma la notoria supremazia di Venezia, che supera ampiamente (come mostra anche la figura 8) gli altri centri editoriali, tra i quali spicca soltanto il ruolo di Lione, capitale del libro italiano fuori d'Italia.

Una volta entrati piú addentro alla realtà produttiva lagunare, ci si accorge che intorno al *Furioso* si gioca un aspetto importante dell'organizzazione editoriale. Se osserviamo i dati che risultano dagli annali tipografici di Giolito, risulta in-

fatti evidente come il testo di Ariosto si accampi al centro degli sforzi produttivi di questo editore: non soltanto il poema si accaparra da solo il 57% delle sue pubblicazioni in ottava rima, ma un restante 9% è occupato dal *Discorso sopra l'Orlando furioso* di Laura Terracina, una sorta di parafrasi del poema (fig. 11). Allo stesso modo si giustifica l'11% sul quale si attesta la traduzione delle *Metamorfosi*; il poema di Ovidio è infatti tradotto seguendo il modello del *Furioso* (si confronti anche la figura 19).

Infine, a proposito del *Furioso*, una considerazione merceologica. Il catalogo giolitiniano dimostra la precisa strategia economica che sorregge il progetto legato al poema ariostesco (fig. 10). La regolarità con cui si alternano edizioni in quarto (più grandi e costose) ed edizioni in ottavo (più piccole ed economiche) è il segno di una strategia industriale che mira a raggiungere due diverse fasce di pubblico: il ceto aristocratico, che ruota intorno al mondo delle corti e delle famiglie principesche; il ceto popolare, dallo studente provinciale recatosi a studiare a Padova o a Bologna, fino agli artigiani. Se il libro cinquecentesco si muove tra i due versanti della «mercanzia d'onore» e della «mercanzia d'utile», soddisfacendo le esigenze sia del mercato dell'oggetto di lusso sia della produzione più smaccatamente commerciale, la storia del *Furioso* – si tratti dei volumi ampi, stampati su buona carta e con inchiostri

di qualità, oppure dei libretti tascabili rilegati male in carta giallastra – è la storia di un libro illustrato: nell'82% delle cinquecentine ariostesche, il testo viene accompagnato da immagini che rappresentano i momenti salienti del poema (fig. 12).

La storia dell'ottava rima è dunque principalmente la storia della narrazione cavalleresca. Abbiamo già accennato che questa forma funzionò come una matrice dentro la quale calare ogni tipo di racconto – religioso, storico o fantastico che fosse. Ma tra tutti i racconti possibili, l'ottava contribuì soprattutto a veicolare i racconti dei cavalieri, con l'inevitabile incrocio di fatti d'arme e incontri d'amore. Si tratta di una produzione ricchissima, che già gli eruditi tra Sette e Ottocento hanno sistemato in diversi gruppi principali. Gli studi più recenti hanno inoltre fatto emergere un quadro fittissimo di pubblicazioni con scambi, incroci, furti reciproci, nascite illegittime. Per l'appassionato del settore, questa storia può essere paragonata a quella novecentesca dei super-eroi: in entrambi i casi si tratta di generi narrativi caratterizzati da una notevole compattezza e omogeneità tematico-strutturale; in entrambi i casi da un filone principale sorge all'improvviso un personaggio nuovo, una storia già nota si arricchisce di un *sequel* inatteso o di un *prequel* chiarificatore ma forse un po' incongruo. «Per principio, – ha spiegato Marco Villorosi, – le narrazioni cavalleresche di matrice carolingia rifiutano le strutture diegetiche chiuse e favoriscono l'appendice».

Beninteso, non tutti i romanzi sono in versi, né tutti i romanzi in versi sono in ottava rima. È vero che questa forma è di gran lunga maggioritaria, ma esistono eccezioni importanti, come le storie dedicate al ciclo dei Gaulesi, discendenti dei Bretoni. Nel complesso si tratta di un numero imponente di narrazioni paragonabile – è stato detto – a «una selva piena d'alberi di climi diversi, d'ogni forma e d'ogni colore, i cui rami s'intrecciavano, si ripiegavano, intristivano, per rivestirsi poi di nuove foglie o per morire del tutto». Non possiamo soffermarci sui romanzi in prosa, resi noti in Italia dai poligrafi attivi presso le tipografie cinquecentesche, che traducevano (e reinventavano) direttamente dal castigliano o dalle traduzioni francesi: ma è stato calcolato che tra il 1546 e il 1600 apparvero nel complesso 105 edizioni di questi scritti, che salgono a 147 se consideriamo anche i prodotti di Mambriano Roseo, il più prolifico dei poligrafi. I nostri grafici non considerano tale produzione, se non per quei pochi testi redatti in ottava rima; li menzioniamo qui perché il lettore possa rendersi conto delle dimensioni del fenomeno.

Eppure, nonostante il successo di pubblico, il romanzo cavalleresco – ha avvertito Neil Harris – «si è rivelato estremamente vulnerabile, di modo che la percentuale di sopravvivenza è bassissima». È ciò che accade spesso ai testi più fortunati: l'abbondante circolazione, la ripetuta lettura, l'alta richiesta hanno messo a dura prova i supporti materiali di queste opere, che spesso hanno finito coll'andare letteralmente in pezzi. Quasi mai un *Innamoramento di Berta e Milone* finiva in una biblioteca pregiata e ben custodita: circolava per lo più tra le mani avidi di lettori occasionali. Oltre che per la

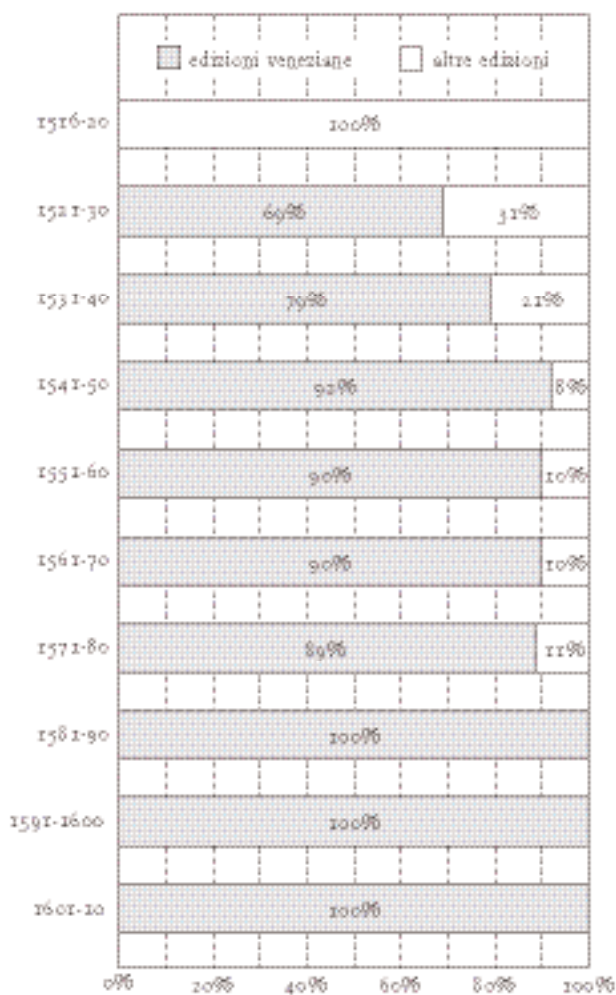


Figura 9. Percentuale delle edizioni veneziane dell'*Orlando furioso* sul totale (nel periodo 1516-1610).

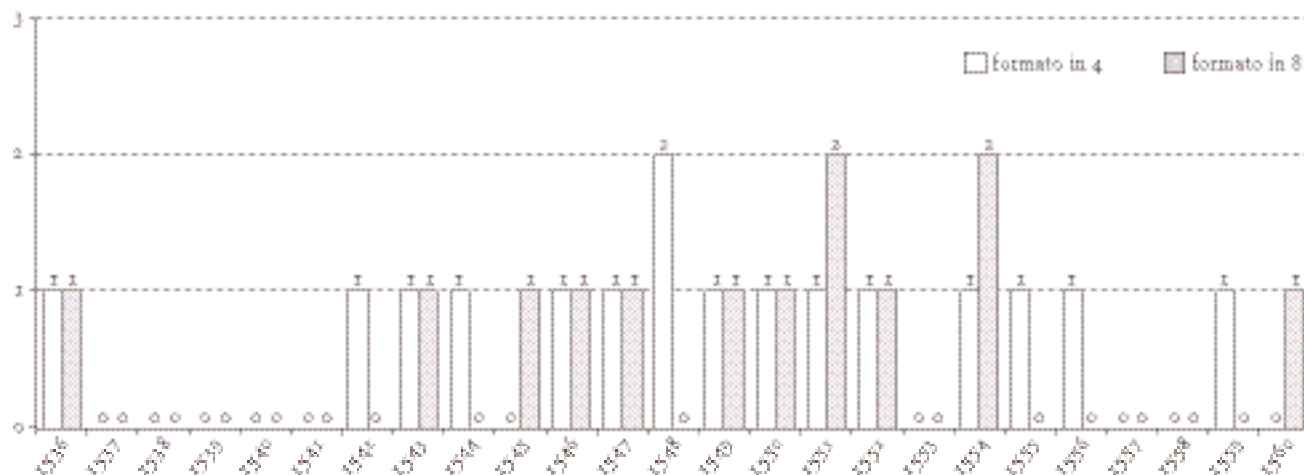


Figura 10. Uno stampatore veneziano esemplare: il sistema dei formati utilizzati da Gabriele Giolito de' Ferrari per l'*Orlando furioso* (1536-60).

difficoltà di mettere insieme le notizie che riguardano i nostri poemi, è dunque anche per la scarsa resistenza al tempo che i nostri grafici hanno un valore indiziario, valgono da suggestione per provare almeno a immaginare un fenomeno editoriale imponente.

Per realizzare il quadro offerto dalle figure 13 e 14 si sono utilizzati i dati forniti da Marina Beer nel suo libro dedicato ai *Romanzi di cavalleria*, che contiene utili tabelle recanti il computo delle edizioni dei poemi cavallereschi in Italia tra il 1471 e il 1600. Limitatamente alle opere in ottava rima, i dati lì forniti sono stati confrontati con cataloghi bibliografici, coi risultati delle ricerche di altri studiosi e con i riscontri dal catalogo nazionale SBN (Libro antico) e dal sito www.edit16.iccu.sbn.it.

Il poema di Ludovico Ariosto – del cui enorme successo editoriale abbiamo già detto – arriva a un numero di edizioni pari a circa il 40% della somma totale delle stampe sopravvissute di poemi cavallereschi pubblicati nel Cinquecento, che comunque saturano i due terzi della produzione libraria complessiva, almeno quale si presenta oggi.

Come già spiegato per il *Morgante* di Pulci, la necessità di inserire nei grafici soltanto opere databili con certezza ha comportato l'esclusione di alcuni esemplari superstiti (un numero cospicuo: almeno 11 edizioni per il xv secolo e 45 per il xvi secolo). Ciò detto, il grafico relativo alla distribuzione secondo i luoghi di stampa evidenzia il primato assoluto di Venezia, insidiata da Milano solo per pochi anni all'inizio del Cinquecento (fig. 13). Si nota inoltre il rapido declino di Bologna, il cui ruolo è invece importante nella prima epoca della diffusione della stampa, soprattutto negli anni settanta del Quattrocento. Quanto alla pubblicazione di poemi cavallereschi a Firenze, si osserva una lunga fase di stasi tra il 1510 e il 1550, collegata probabilmente alla difficile situazione politica attraversata dalla città; con gli anni sessanta la produzione torna

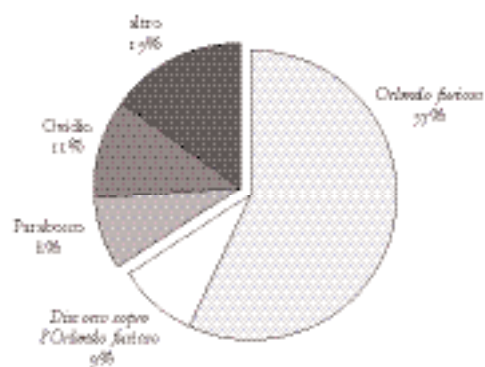


Figura 11. Uno stampatore veneziano esemplare: le opere in ottava rima pubblicate da Gabriele Giolito de' Ferrari.

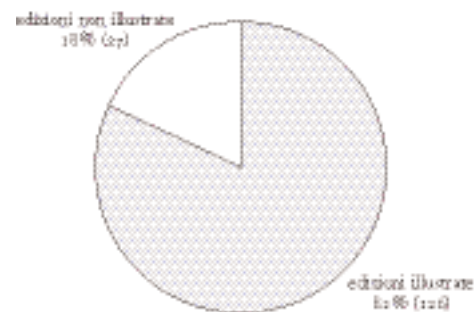


Figura 12. Un aspetto della circolazione dell'*Orlando furioso*: edizioni illustrate e non illustrate stampate nel xvi secolo.

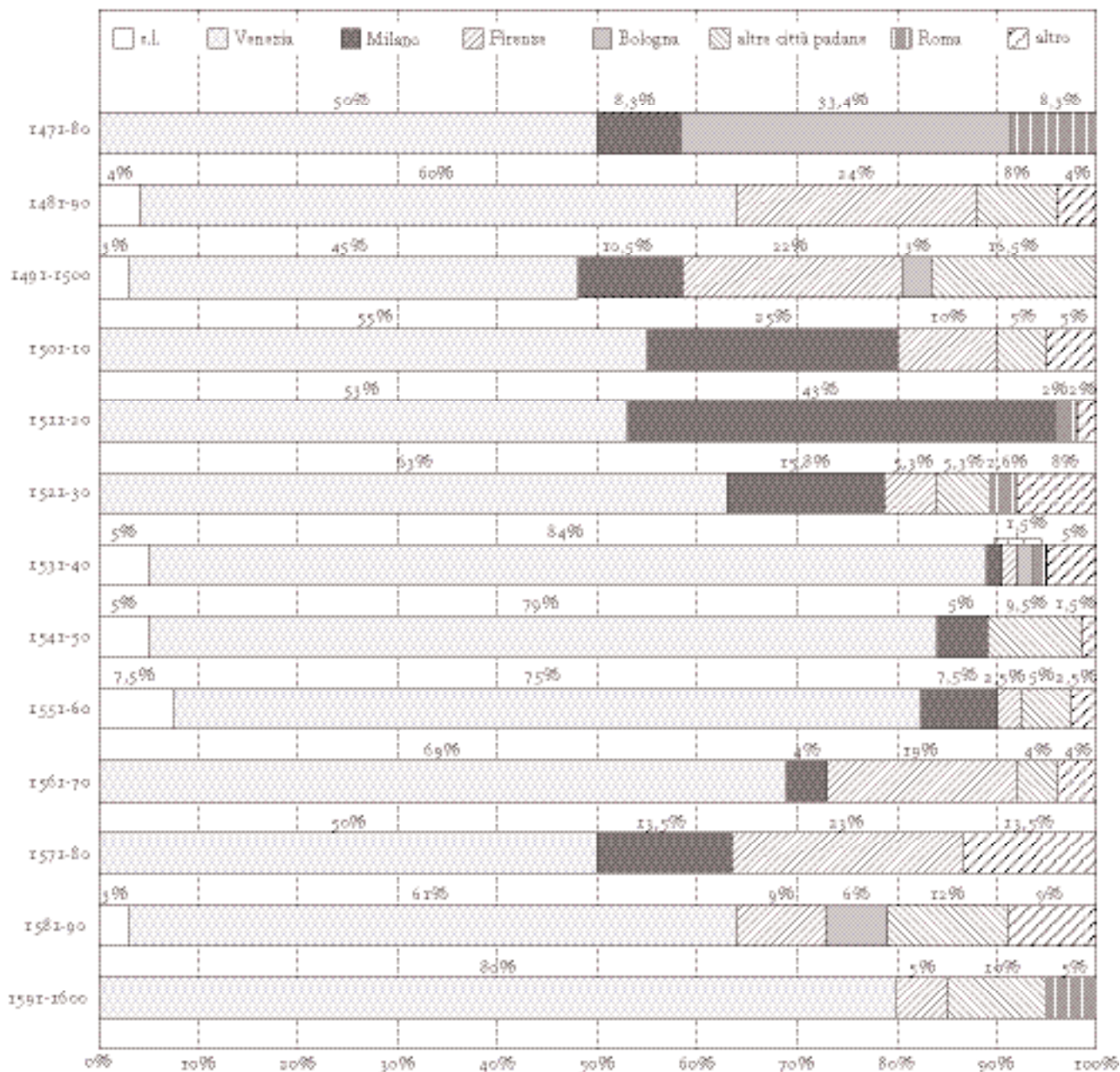


Figura 13. Andamento delle edizioni dei poemi cavallereschi secondo la produzione per luoghi di stampa (il dato è in valori percentuali): 1471-1600.

ai livelli iniziali (bisogna però ricordare come a Firenze sia forte l'editoria di testi religiosi e di carattere popolare).

Poiché «la pubblicazione del *Furioso* è il segnale di una svolta nel romanzo cavalleresco», soprattutto nella «fase dal 1521 al 1532», quando «hanno inizio le serializzazioni derivate dall'Ariosto, gli "Astolfi" boriosi e innamorati, le "Marfise", le "Draghe di Orlando", i "Rinaldo furioso", i "Rodo-

monte», mentre il successo del *Morgante* si rinnova, dopo l'attenuazione del quinquennio precedente» (Beer), nella figura 14 viene rappresentato il confronto decennio per decennio tra la massa dei poemi in ottava rima di carattere cavalleresco e il poema di Ariosto. Si osserva come la caduta delle edizioni del *Furioso* dopo il 1570 sia successiva alla lenta decrescita delle edizioni di poemi cavallereschi, iniziata vent'anni prima.

Il successo del *Furioso* ne fa un long-seller al di là della tenuta del “genere”: è un fatto importante, se si tiene presente che la diminuzione dei testi in rima fu corretta dal forte aumento dei romanzi in prosa.

Per realizzare le successive figure 15 e 16, sono risultati fondamentali i quattro volumi delle *Guerre in ottava rima*, il lavoro realizzato a più mani per l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara nel 1989. Il *Repertorio bibliografico* contenuto nel primo volume raccoglie infatti 365 titoli, distinti tra i 239 delle «Guerre d'Italia (1478-1557)» e i 126 delle «Guerre contro i Turchi (1543-71)». Le date degli eventi trattati in questi poemi dimostrano come il fenomeno sia principalmente cinquecentesco. Si tratta di edizioni strettamente legate alla contingenza degli avvenimenti, sorta di cronache poetiche che raccontano le battaglie maggiori. Questo aspetto influenza anche il carattere materiale dei testi, destinati al consumo immediato. Il collegamento con la realtà storica è confermato dal fatto che i picchi editoriali cadono a ridosso degli eventi principali: è quel che accade, per esempio, nell'ultimo decennio del xv secolo, dove l'incremento corrisponde con la fase acuta della campagna italiana di Carlo VIII (1495); si constata il medesimo fenomeno per il secondo decennio del Cinquecento, dove il 1512 – scontro tra la Francia e la Lega Santa – e il 1515 – battaglia di Marignano – corrispondono agli anni in cui la curva ascende all'improvviso; lo stesso accade, infine, nel 1525 (battaglia di Pavia) e nel 1530 (incoronazione imperiale di Carlo V).

Se invece abbandoniamo la prospettiva della breve durata e distendiamo lo sguardo, ci accorgiamo che la fortuna del genere «guerra in ottava rima» si concentra tra il tardo Quattrocento e il 1540, e che al Cinquecento è ascrivibile il 76%

della produzione totale: durante la fase acuta delle guerre d'Italia e della paura del Turco. Nel Seicento si preferirà la forma “eroica” del poema, per lo più ispirata alle soluzioni tasciane. Un'ultima osservazione: nel 1521 viene pubblicato *Li successi bellici seguiti nella Italia dal fatto d'arme di Gieradada*. Si tratta della cronaca di uno degli episodi che infiammarono la penisola italiana. L'autore di questa cronaca è però Niccolò degli Agostini, che nello stesso anno pubblica il primo e il secondo libro del *Lancillotto*, poema cavalleresco in ottava rima, e che l'anno successivo avrebbe pubblicato la prima edizione della sua fortunata traduzione ovidiana, sempre in ottave. La medesima forma metrica, con le medesime dimensioni stilistica e organizzazione testuale, serve indifferentemente all'autore per narrare un fatto storico, un racconto d'arme e d'amori, un episodio mitologico.

La storia dei poemi antichi tradotti in ottava rima riguarda principalmente – ma non esclusivamente – il Cinquecento. Sull'onda del successo del *Furioso* e poi della *Liberata*, i letterati italiani si misurano in particolare col capolavoro virgiliano e col poema maggiore di Ovidio, riconoscendo nel primo l'acme della poesia epica occidentale (la preferenza rispetto ai poemi omerici, in particolare all'*Iliade*, è caratteristica del gusto allora vigente), nel secondo un esemplare classico della *varietas* narrativa portata in auge da Ariosto. Tradurre Virgilio nel Cinquecento significa però, innanzitutto, misurarsi in un gioco cortigiano: un'attività, cioè, che va compresa all'interno delle abitudini e dei rituali della società colta di antico regime. Tradurre Virgilio significa provarsi con un autore illustre, ma riconducendolo alla misura dello scambio sociale: contano a volte più le dediche alle signore di corte e ai patroni che gli sforzi per rendere in maniera adeguata i versi latini.

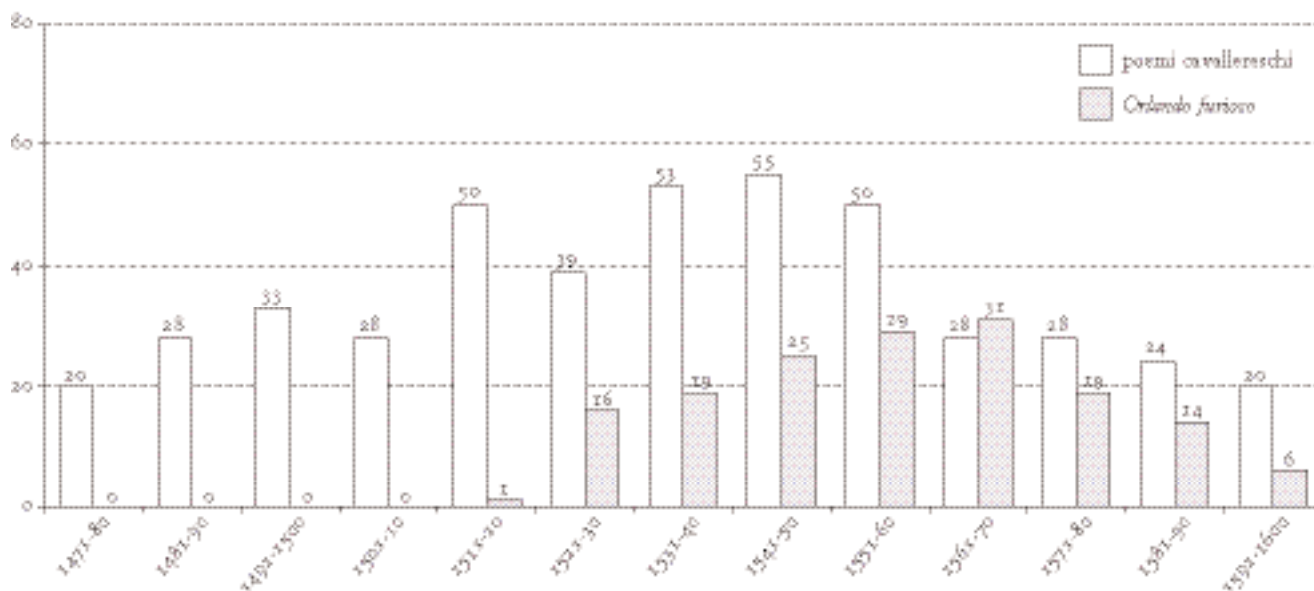


Figura 14. Edizioni dell'*Orlando furioso* a confronto con gli altri poemi cavallereschi (1471-1600).

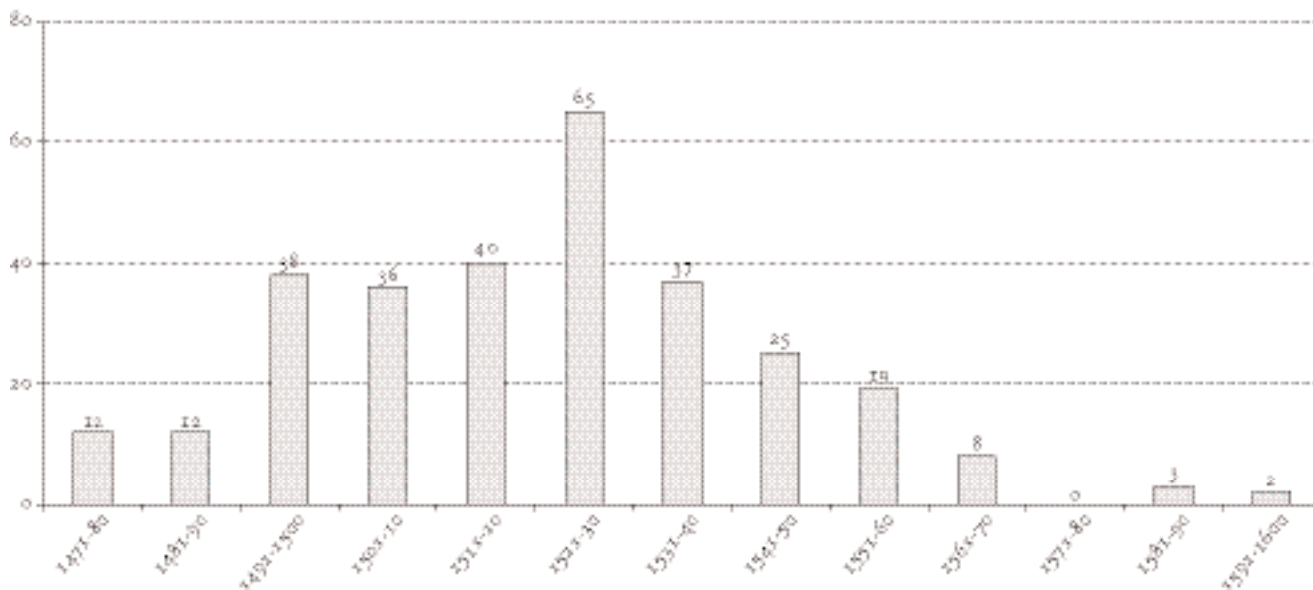


Figura 15. Le «guerre in ottava rima» edite nel periodo 1471-1600 (per molte opere le date sono congetturali).

Questa natura ludica e convenzionale spiega i due aspetti salienti di tale produzione, di cui si dà conto nelle figure 17 e 18: la prevalente traduzione di libri isolati (con una netta preferenza per i libri I, II, IV e VI); la ristampa delle traduzioni singole in raccolte collettive. Il secondo fenomeno è in realtà prevalente nella produzione in endecasillabi sciolti, dove le traduzioni parziali vengono recuperate nei *Sei primi libri dell'Eneide di Vergilio* (Venezia 1540 e due ristampe autonome), destinati a confluire a loro volta nelle *Opere di Vergilio* (Firenze 1556 e sei ristampe fino al 1593, cui vanno sommate due ristampe seicentesche). Ne risulta che, dopo la traduzione integrale in terza rima (sul modello della *narratio continua* della *Commedia* dantesca) apparsa negli anni trenta del secolo, la prima edizione integrale in endecasillabi sciolti è una miscellanea (per non dire un coacervo) di traduzioni di autori diversi (con risultati fortemente diseguali); nel 1581, postuma, viene pubblicata la traduzione di Annibal Caro, ristampata tre volte entro la fine del secolo (1586, 1592, 1600).

La vicenda dell'ottava rima è assimilabile a quella del verso sciolto: sebbene non «sovrapponibili» – come ha osservato Luciana Borsetto, autrice del regesto più chiaro e completo dei volgarizzamenti virgiliani – le strade sono «editorialmente parallele». La riduzione dell'*Eneide* in stanze avviene innanzitutto per libri isolati, con preferenza per I, II e IV; più rara la traduzione del testo nella sua interezza, anche se va detto che la prima traduzione integrale, dopo quella di Tommaso Cambiatiore in terza rima, venne realizzata in ottave da Achille Cerretani (*Eneida*) nel 1560, seguito da Lodovico Dolce (*Enea*, 1568) e da Ercole Udine (*Eneide*, 1597).

Più facile, in apparenza, il discorso per le *Metamorfosi* ovidiane. Dopo il volgarizzamento trecentesco in prosa di Arri-

go Simintendi e Giovanni Bonsignori, e dopo la traduzione parziale in terza rima di Lorenzo Spirito nella seconda metà del Quattrocento, nel 1522 appaiono a Venezia le *Metamorfosi* tradotte in ottava rima da Niccolò degli Agostini. Ma già qui – all'inizio della storia di Ovidio in ottave volgari – la situazione è più complicata di quanto appaia: Agostini non traduce infatti dal testo latino, ma volge in versi il volgarizzamento in prosa della *Expositio* di Giovanni del Virgilio che Bonsignori aveva realizzato negli anni settanta del Trecento (a stampa dal 1497). La versione di Agostini fu comunque pubblicata altre cinque volte fino al 1548; cinque anni dopo, nel 1553, apparve la traduzione integrale preparata da Lodovico Dolce, un fortunato poligrafo veneziano che volle adeguare l'opera di Ovidio agli stilemi del *Furioso* (per esempio, ridistribuendo gli originali quindici libri in trenta canti con esordio e conclusione di stampo ariostesco). Le *Trasformazioni*, così s'intitolava il nuovo volgarizzamento, furono ristampate da Giolito per sei volte fino al 1561 (altre due stampe apparvero negli anni sessanta presso altri editori). In quello stesso anno Giovanni Griffio, veneziano anche lui, pubblicò la traduzione in ottave di Giovanni Andrea dell'Anguillara: un lavoro fortunatissimo che, arricchito «con le annotazioni di M. Giuseppe Orologgi, e con gli argomenti di M. Francesco Turchi», avrebbe avuto venticinque riedizioni tra il 1563 e il 1600 e sarebbe stato ristampato ben oltre la fine del Settecento. Il favore comune andò al testo di Anguillara, che fu preferito al rigore filologico di Fabio Marretti, la cui traduzione, pubblicata nel 1570 «senza punto allontanarsi» dal testo originale, non giunse a superare la prima edizione.

Le figure 19 e 20 illustrano tutto ciò in forma sintetica: nella prima metà del XVI secolo ci sono le traduzioni parziali

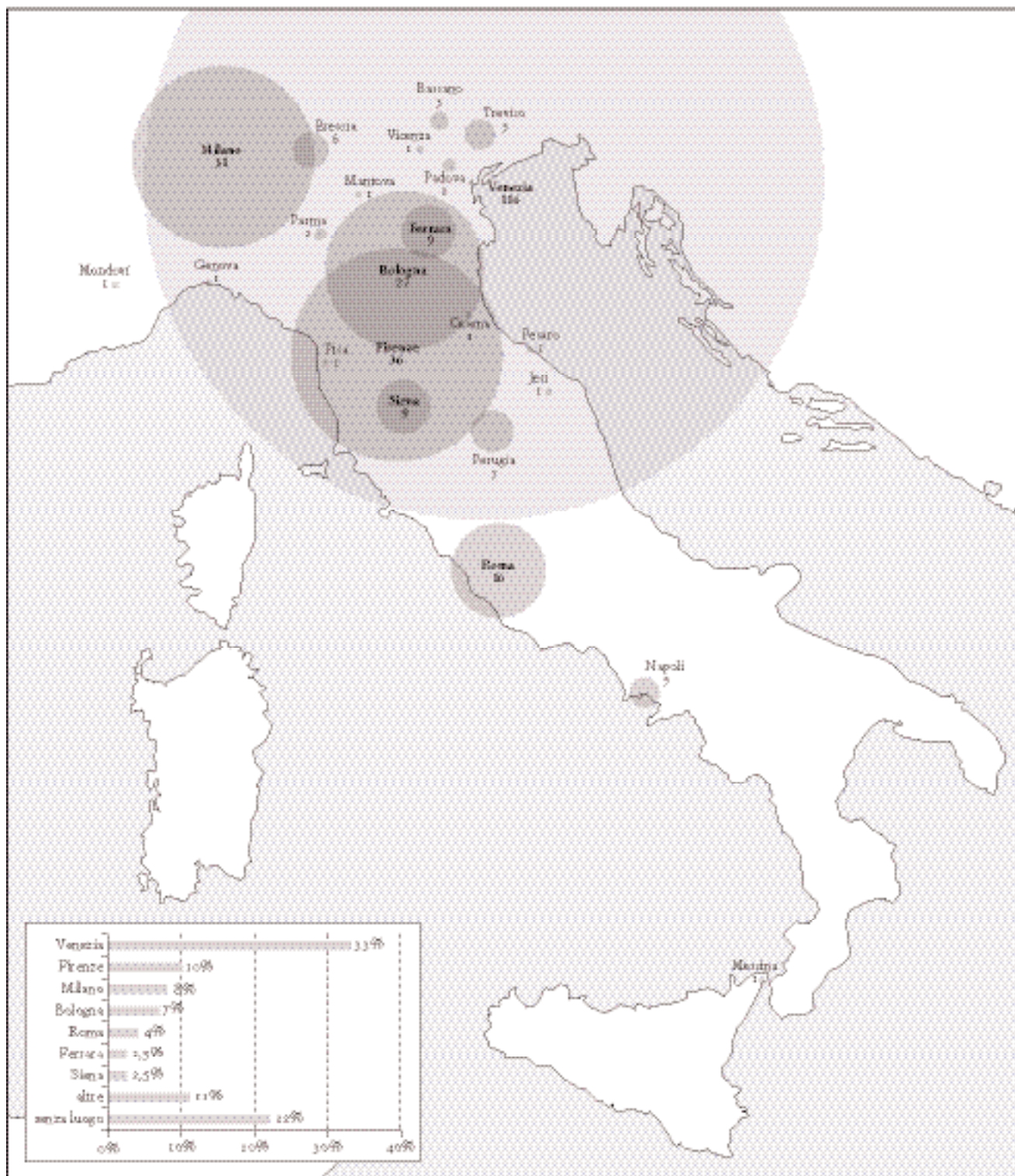


Figura 16. Luoghi di stampa delle «guerre in rima» (altri 82 poemi sono senza luogo di stampa). Un'edizione di Venezia è impressa in associazione con uno stampatore di Bologna, una di Firenze con uno stampatore di Pistoia, una di Perugia con uno stampatore di Orvieto, una di Treviso con uno stampatore di Bologna. Tutte le edizioni di Bassano sono in coedizione con Treviso, mentre quelle di Padova lo sono con Bassano.

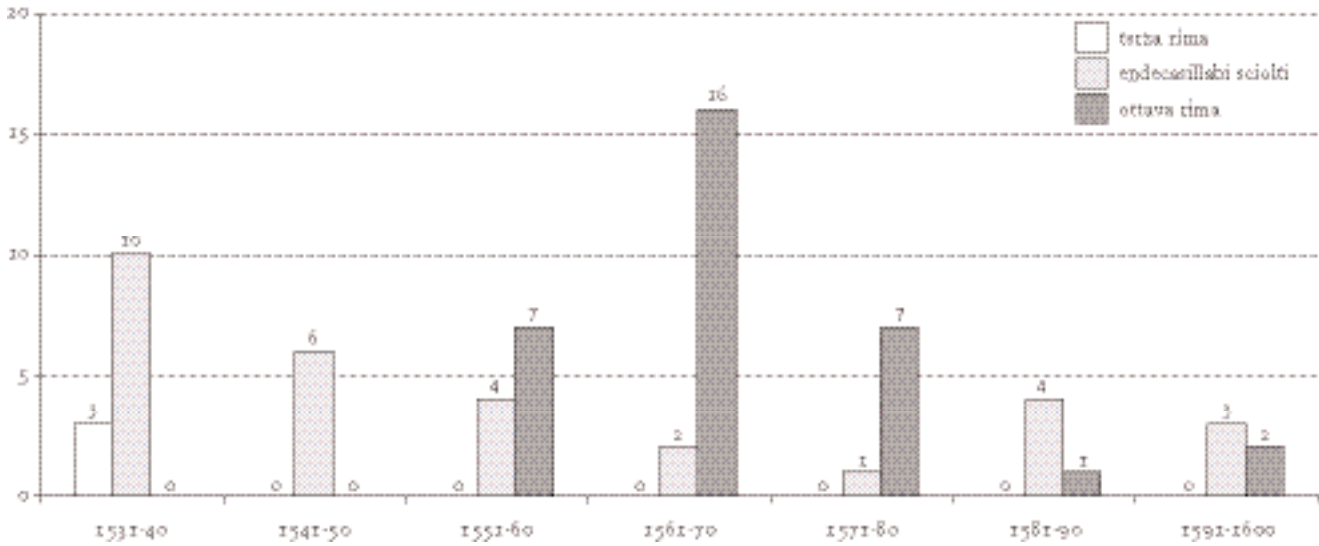


Figura 17. Traduzioni italiane dell'*Eneide* stampate nel XVI secolo, per decennio, a partire dal primo volgarizzamento integrale in terza rima del 1531 (si sommano i dati delle edizioni parziali e di quelle integrali).

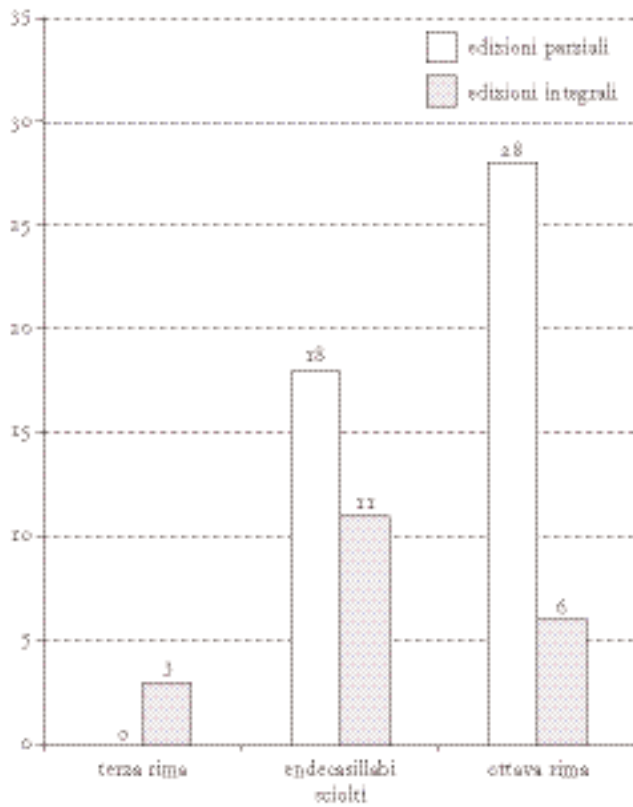


Figura 18. Soluzioni metriche adoperate nelle diverse traduzioni cinquecentesche dell'*Eneide*.

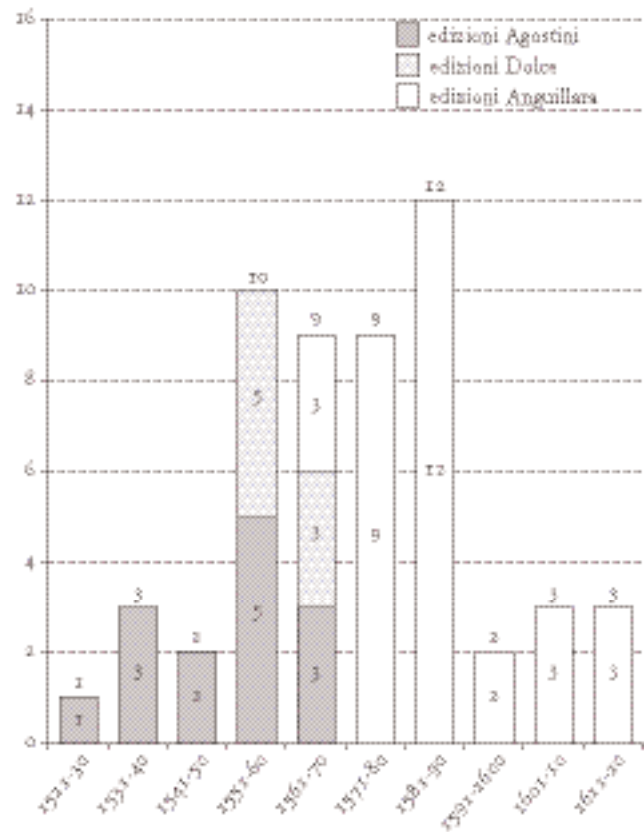


Figura 19. Storia di un long-seller: il primo secolo delle *Metamorfosi* di Ovidio in ottave (solo le edizioni integrali).

e integrali di Agostini e Dolce, il cui numero di edizioni – conformemente alla massima diffusione della voga ariostesca – s'impenna all'inizio degli anni cinquanta; dal 1561 è la volta del volgarizzamento di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Questa traduzione si mantiene piuttosto stabile nel primo trentennio del XVI secolo ma subisce una flessione negli anni novanta, mentre nei due secoli successivi il testo assicurato dall'Anguillara è ristampato per ben ventisei volte, con la media di oltre un'edizione a decennio, ma anche con la significativa assenza di edizioni tra il 1677 e il 1752, e con una formidabile ripresa a partire da questa data. Il successo editoriale del volgarizzamento di Anguillara è strettamente legato alla fortuna del *Furioso* ariostesco (come hanno dimostrato D. Javitch e A. Cotugno). Resta da aggiungere che la congiunzione di testo e illustrazioni, rigorosa a partire dalla edizione Anguillara, si spiega, nel caso ovidiano, non solo con l'influenza del formato divenuto tipico per le edizioni ariostesche, ma anche con l'autonoma diffusione in stampe popolari di singoli episodi e racconti mitologici prelevati dalle *Metamorfosi*.

Come tutte le opere realizzate in questo metro, le edizioni in ottave del poema ovidiano crollano nella prima metà del Settecento: ma la lunga durata della nostra forma è di nuovo confermata. Ancora nel XVIII secolo, infatti, quando il gusto si è orientato verso l'endecasillabo sciolto e la moderna narrazione in prosa, si contano circa quaranta traduzioni di poemi antichi in ottava rima (ma il conto andrà rifatto a partire da nuovi studi specialistici). Le edizioni ovidiane – più di un terzo del totale (fig. 21) – riproducono ancora il volgarizzamento cinquecentesco di Anguillara, ma per Omero e Virgilio (o per Museo e Catullo) appaiono traduzioni nuove, realizzate da aristocratici, da religiosi ascritti all'Arcadia (è il caso del gesuita Giuseppe Bozzoli) o da personaggi dal profilo irregolare, come l'*Iliade di Omero tradotta in ottava rima* di Giacomo Casanova (Venezia 1775).

I dati sistemati da Lorenzo Carpané ci offrono il quadro imponente della fortuna editoriale del poema di Torquato Tasso (fig. 22), che possiamo considerare – come l'*Orlando furioso* – un best-seller e al tempo stesso un long-seller. La canonizzazione della *Gerusalemme liberata* risulta dalla storia del suo successo di pubblico, come mostrano le decine di edizioni apparse nel ventennio che va dal 1580 al 1600. Col nuovo secolo il poema mostra una tenuta impressionante, fatto salvo un provvisorio rallentamento negli anni trenta e quaranta (nove edizioni in un ventennio), allorché il mercato risultò saturato dalla massiccia produzione dei decenni precedenti (76 edizioni in cinquant'anni). Come vedremo più avanti, la fortuna del poema tassiano sarebbe ancora aumentata nel corso del Settecento.

Per quanto riguarda i luoghi di produzione, Venezia fa di nuovo la parte del leone, e sin da subito: nei primi vent'anni l'editoria veneziana si attesta sul 53% della produzione totale, salendo al 64% nel secolo successivo, quando la seguirà solo Roma col 13% (fig. 23). La storia della *Liberata* è però diversa dalla storia dell'*Orlando furioso*: sia pure in posizione

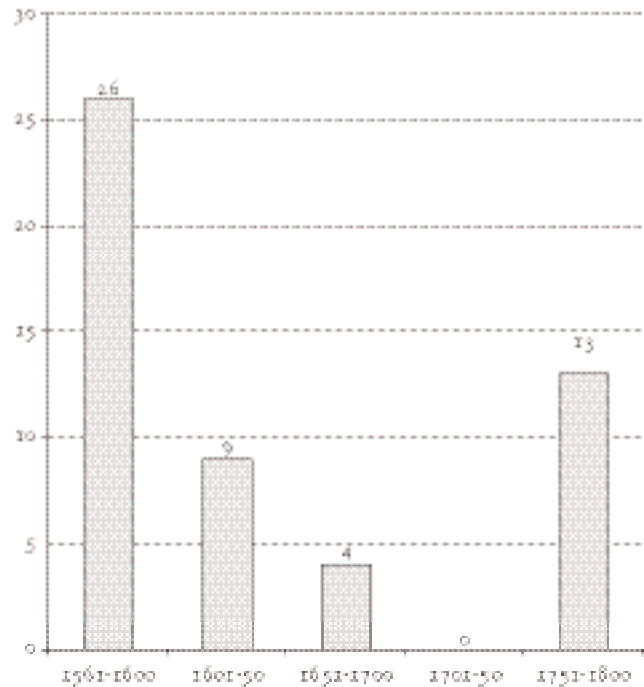


Figura 20. Storia di un long-seller: l'*Ovidio* di Anguillara, 1561-1800 (solo le edizioni integrali).

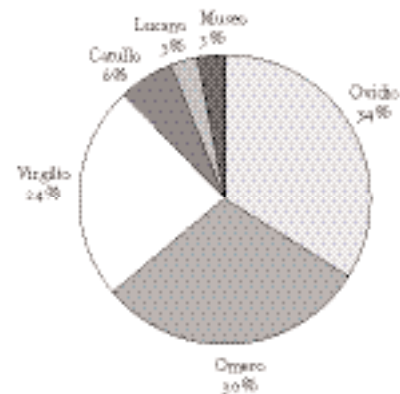


Figura 21. Un gioco letterario: le traduzioni in ottava rima dei poemi classici nel XVIII secolo (distribuzione percentuale delle traduzioni per autore).

nettamente minoritaria, a fianco a Venezia troviamo Ferrara, Mantova, e soprattutto Parma, Genova, Napoli. Il poema di Tasso si stampa insomma in tutt'Italia (fig. 24).

Un altro aspetto notevole di questa storia editoriale riguarda il titolo recato sui frontespizi delle stampe. La *Gerusalemme liberata* ha fatto fatica a intitolarsi così: le prime edizioni oscillano fra il titolo per noi consueto, il concorrente (voluto

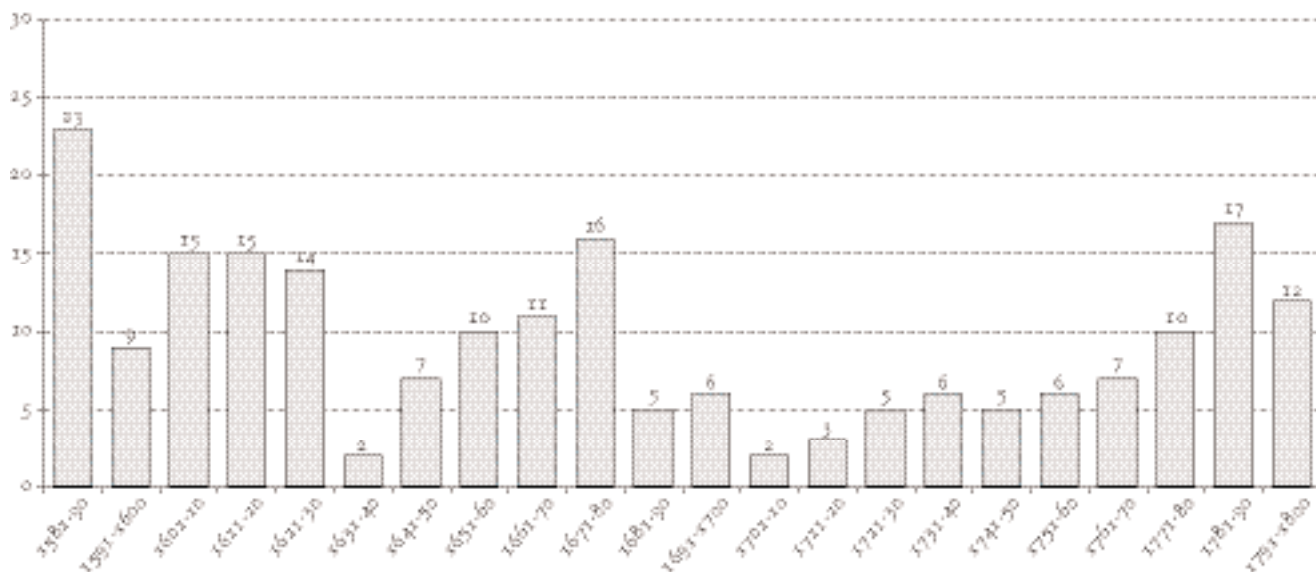


Figura 22. Edizioni per decennio della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1581-1800).

dall'autore) *Goffredo*, e la soluzione minoritaria *Goffredo ovvero Gerusalemme liberata*. La figura 25 mostra come quest'ultima formula, che potremmo definire di compromesso, sia invece largamente preferita nel Seicento, quando viene impressa sul 75% delle edizioni. Solo nel secolo successivo il titolo *Gerusalemme liberata* si impone sul mercato. L'alternanza appare collegata al luogo di edizione. A Venezia si preferiscono i titoli che possiamo considerare "alternativi", mentre l'acquisizione definitiva del titolo oggi abituale sembra conseguenza del successo internazionale del poema: tutte le edizioni stampate fuori d'Italia recano infatti il titolo che mette in espone l'azione e non il condottiero.

Il poema di Tasso s'impone nel Seicento come il grande modello del racconto epico, o ancor meglio eroico. Si narra di vicende remote ma storicamente comprovate, di avvenimenti recenti e recentissimi, o semmai di santi piú o meno vicini nel tempo, è il tono "eroico" a dominare nella narrazione seicentesca in ottave. Certo, non bisogna ignorare la compresenza scelta di segno opposto, rappresentata dalle soluzioni eroicomiche o burlesche di Alessandro Tassoni (*La secchia rapita*) e Francesco Bracciolini (*Dello scherno de gli dei*), ma caratteristica anche della produzione di Giovanni Battista Lalli (*Moscheide*, 1624; *Franceide, ovvero del mal francese*, 1629; *Eneide travestita*, 1634), Carlo de' Dottori (*L'asino*, 1652), Bartolomeo Bocchini (*Le pazzie de' savi*, 1641) e Giovan Francesco Loredan (*L'Iliade giocosa*, 1653). Al di là di questa contropinta, si può ripetere con un erudito ottocentesco, Antonio Belloni, che tra il 1582 e il 1700 si pubblica un «numero enorme di poemi epici», per la grandissima parte ispirati all'opera tassiana. Del resto, basta osservare la figura 26 per toccare con mano la continua presenza della *Liberata* (o *Goffredo*)

nella coscienza epica seicentesca: per tutto un secolo, dal 1581 al 1680 – e con la sola eccezione del ventennio 1631-50 –, le edizioni del poema tassiano superano regolarmente le altre edizioni.

Il discorso svolto a proposito del titolo del capolavoro tassiano torna qui utile per controllare le strategie di titolazione dei poemi epici nel corso del Seicento. Tenendo conto della doppia soluzione adottata per il poema maggiore (*Il Goffredo ovvero Gerusalemme liberata*), si può osservare come, su 103 opere, 59 riprendano in maniera diretta la forma o il contenuto dei titoli tassiani. Si distingue tra ripresa sintattica (è il caso della *Croce racquistata* e dell'*Enrico ovvero Francia conquistata*), ripresa di luoghi, situazioni o personaggi (come nell'*Erminia* o nella *Distruzione di Gerusalemme*), ripresa della centralità dell'eroe (da *Il Goffredo* abbiamo *Maria Regina di Scozia* o *Il Giorgio*). A questi possiamo aggiungere i sette titoli che recano il nome di un personaggio storico o biblico (*David Re*, *Costantino*, *Scipione Africano*). Vanno invece distinti, dal punto di vista sintattico e semantico, i cinque titoli che recano il nome del protagonista seguito da un modificatore (*Ascanio errante*, *Giuditta vittoriosa*), il cui rapporto coi titoli tassiani è piú labile. Carattere referenziale hanno i titoli delle opere che cantano le imprese militari nel Mediterraneo o l'avanzata della conquista oltreoceano (nel complesso undici poemi intitolati, per esempio, *L'America* o *La Sacra Lega*); analogo il funzionamento dei titoli di altre sei opere di contenuto vario (*Della guerra troiana*, *La caduta de' Longobardi*, ecc.). Al modello epico classico s'ispirano ovviamente i titoli del tipo *Amedeide* o *La Scipiade* (in totale otto). Unico il caso che pone in espone il tema (*l'Epopeia* di Giulio Cesare Grandi, Lecce 1637). Per sette opere, infine, il titolo è scelto con altri criteri.

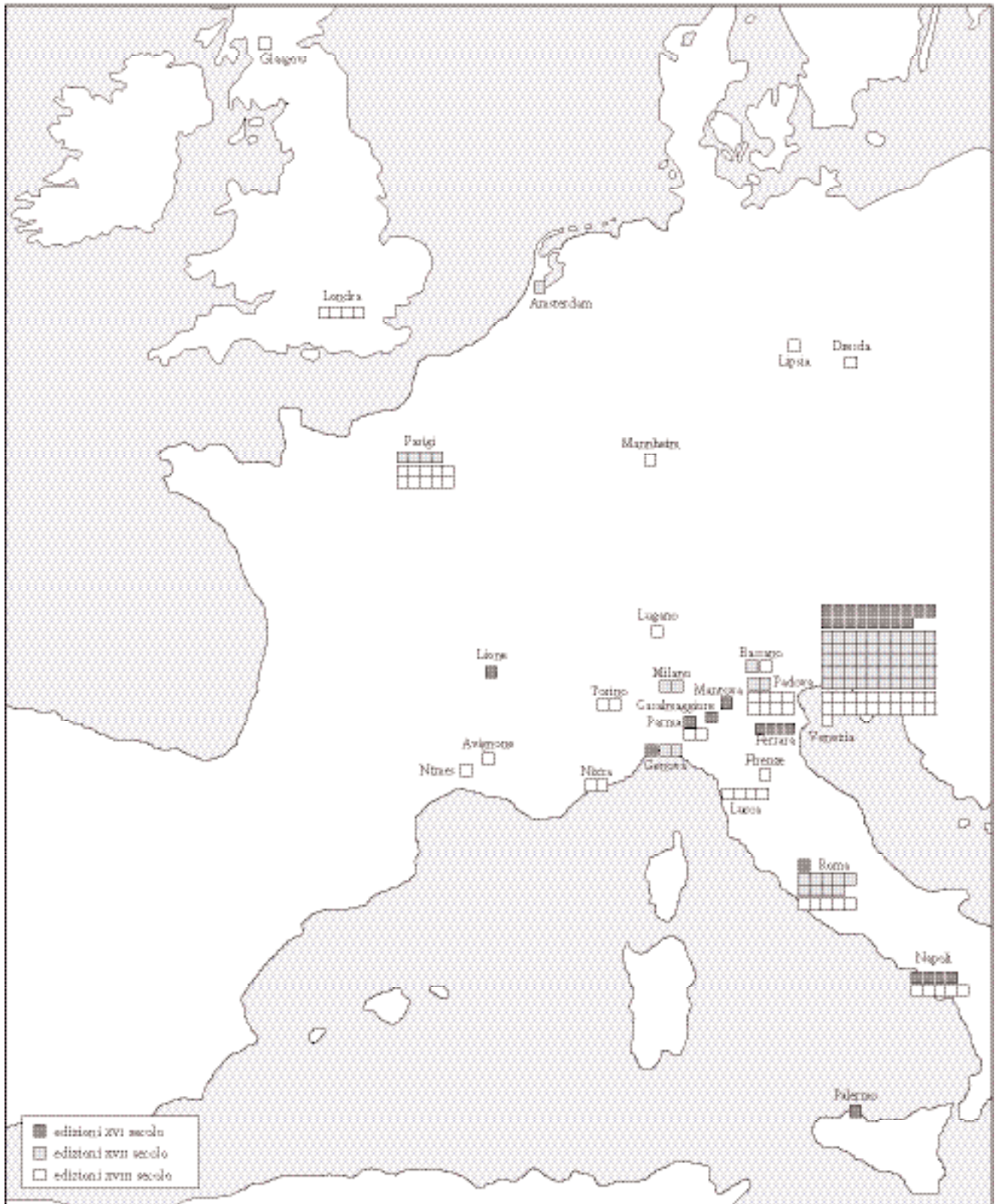


Figura 23. Luoghi di stampa delle edizioni in italiano della *Gerusalemme liberata* (XVI-XVIII sec.).



Figura 24. I poemi di Ariosto e Tasso a confronto: luoghi di stampa dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata* durante le vite dei loro autori. Si noti come la fortuna editoriale di Tasso sia stata immediatamente diffusa in tutta la penisola a fronte della concentrazione di Ariosto in sole quattro città.



Figura 27. Luoghi di edizione dei poemi eroici nel XVII secolo. Il fatto che Padova e Lecce o che Messina e Parigi (dove questi poemi sono pubblicati in italiano) vedano lo stesso numero di edizioni si spiega con la pratica, tipica dei centri minori, di ristampare poemi d'interesse locale. Le città militarmente strategiche, e quelle dove le tensioni sociali sono più acute, sviluppano una predilezione per il linguaggio eroico.

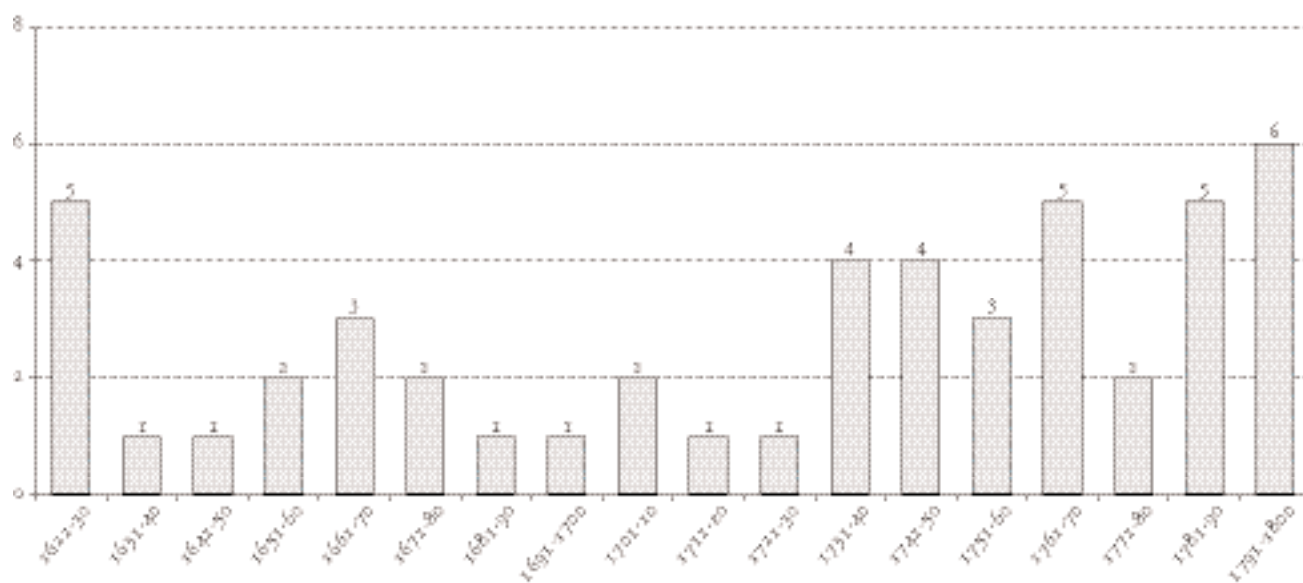


Figura 28. Edizioni per decennio del poema eroicomico di Alessandro Tassoni, *La secchia rapita* (1622-1800)

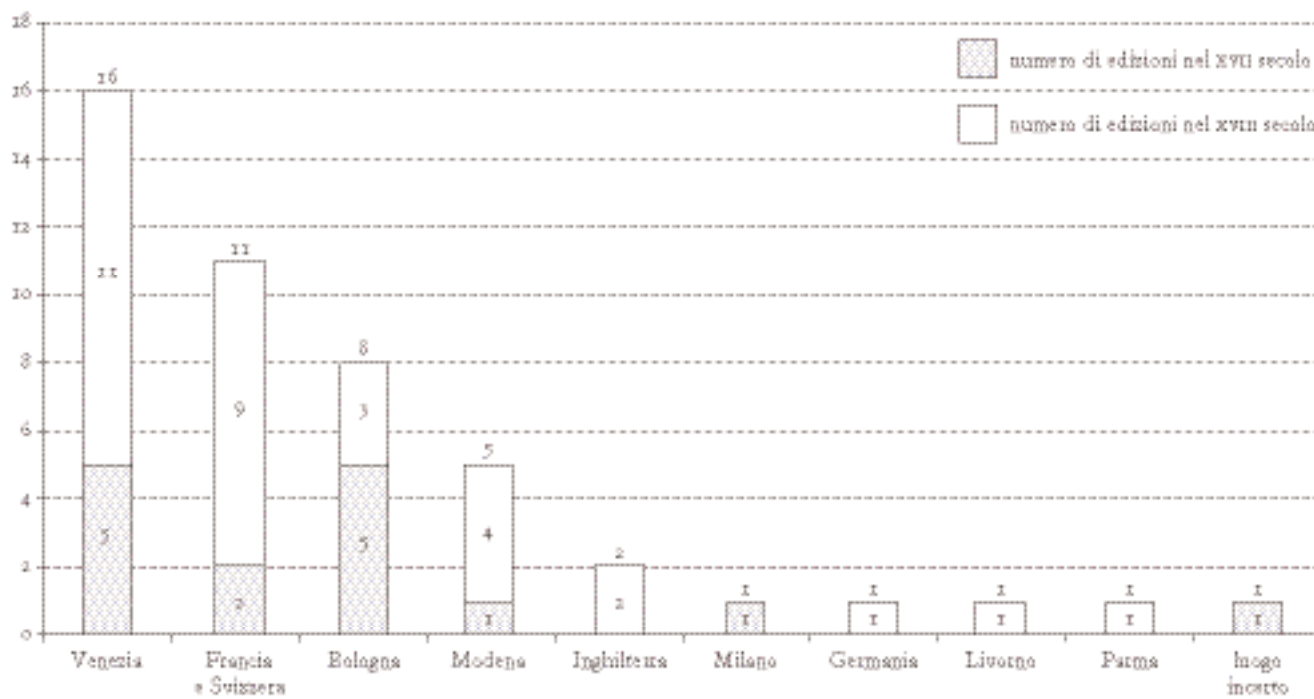


Figura 29. Luoghi di edizione del poema eroicomico di Alessandro Tassoni, *La secchia rapita* (1622-1800).

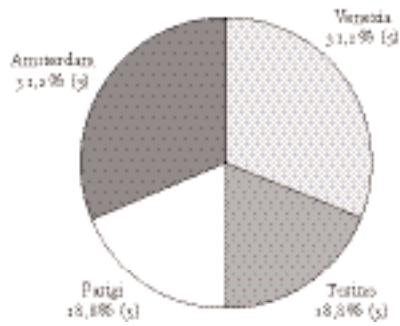


Figura 30. Luoghi di edizione dell'*Adone* di Giambattista Marino (XVII sec.).

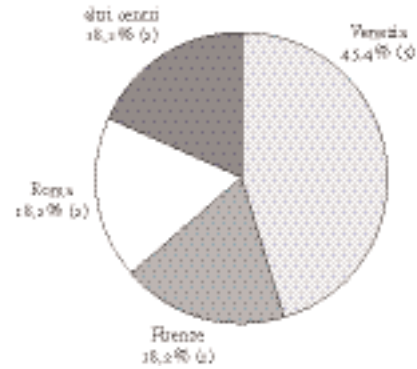


Figura 31. Luoghi di edizione dello *Schermo de gli dei* di Francesco Bracciolini (XVII sec.).

“sfortuna” del poema di Marino risalta ancor più quando si confronta col successo dello *Schermo de gli dei* (fig. 31), che nel corso del Seicento ebbe all'incirca lo stesso numero di stampe dell'*Adone* (fig. 32): il «poema piacevole» di Francesco Bracciolini conta undici edizioni tra la *princeps* del 1618 e l'ultima ripresa bolognese del 1686, ma scompare nel Settecento (verrà recuperato, *in extremis*, nella Firenze del 1795).

Nelle figure 33-36 si propone al lettore un piccolo, limitato ingresso in una questione capitale della cultura letteraria italiana di antico regime: la produzione religiosa. Si tratta – evidentemente – di un ambito editoriale assai ricco e comples-

so, nel quale hanno trovato posto momenti di devozione popolare, ma anche di alto impegno teologico; dove si è impegnata la polemica politico-religiosa e in cui si sono espressi accenti di spiritualità e aneliti alla libera ricerca individuale. Anche in questo settore, l'ottava rima ha dimostrato di essere una forma capace di soddisfare necessità espressive differenti: dal racconto agiografico al rimorso del penitente, dalla narrazione articolata di un importante episodio biblico all'accento lirico di chi contempla la sofferenza della Vergine.

La sensibilità religiosa ha sempre fatto di Maria, compagna del Figlio sotto la croce, una figura esemplare. Si tratta di

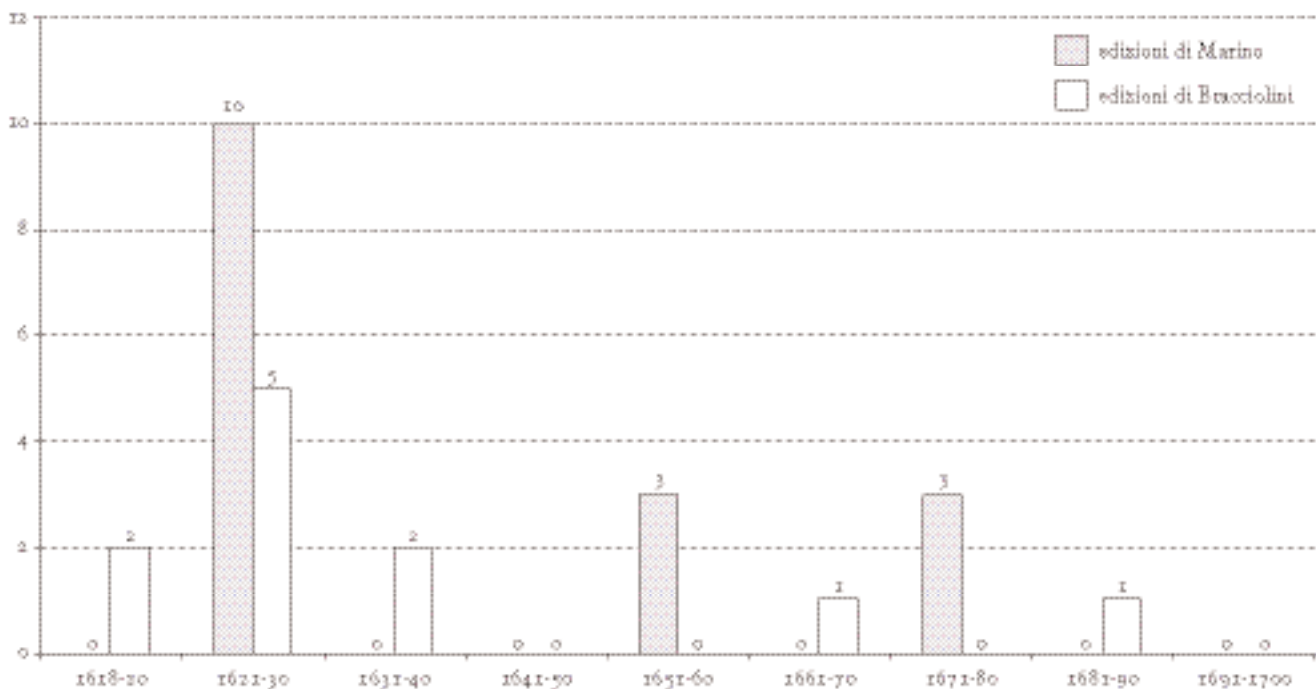


Figura 32. Edizioni per decennio dell'*Adone* di Giambattista Marino e dello *Schermo de gli dei* di Francesco Bracciolini a confronto (XVII sec.).

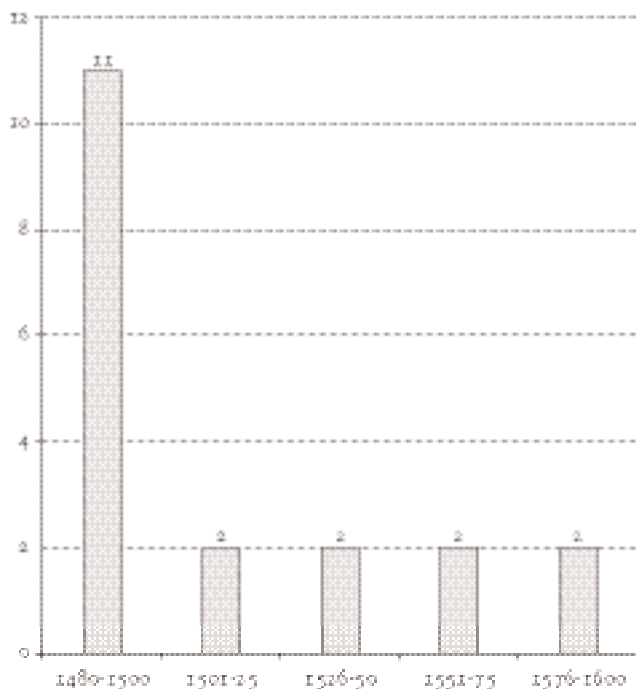


Figura 33. Un poema trecentesco nella «galassia Gutenberg»: edizioni per venticinquennio della *Passione di Gesù Cristo* di Niccolò Cicerchia, fino al 1600.

un elemento costitutivo nel mondo cristiano occidentale, condiviso negli ambienti colti e in quelli popolari: al sacrificio di Cristo corrisponde il dolore della Madre. Anche nella cultura volgare italiana questo dolore risulta ampiamente rappresentato, come attestano la produzione laudistica e la narrativa popolare in ottave. Vi è in particolare un poema – di straordinario successo nel Trecento e oltre – che dall'originario ambiente umbro si diffonde rapidamente nel Sud e nel Nord Italia. Sulla scia delle *Meditationes de vita Christi*, la trecentesca *Passione di Gesù Cristo* di Niccolò Cicerchia è tra i principali testi religiosi in lingua volgare, e va considerata il capostipite della tradizione narrativa che valorizza il ruolo della Vergine. La figura 33 mostra la vitalità del poema umbro nella prima età della stampa.

Alla devozione per Maria bisogna far risalire anche il successo del genere delle *lagrime*, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento (fig. 34). È soprattutto nell'ultimo quarto del XVI secolo che gli autori sembrano orientarsi verso il racconto in ottava rima di un momento di dolore o di pentimento che si fissa nel pianto. Principali protagonisti sono – oltre alla Vergine – Maddalena, Pietro e il generico peccatore che fa penitenza dei propri peccati. Il pianto della Maddalena inizia nel Quattrocento con un poema di Bernardo Pulci così intitolato; è però con gli anni settanta del Cinquecento che la penitente si conquista uno spazio significativo nella produzione religiosa in ottava rima, per diventare figura di asso-

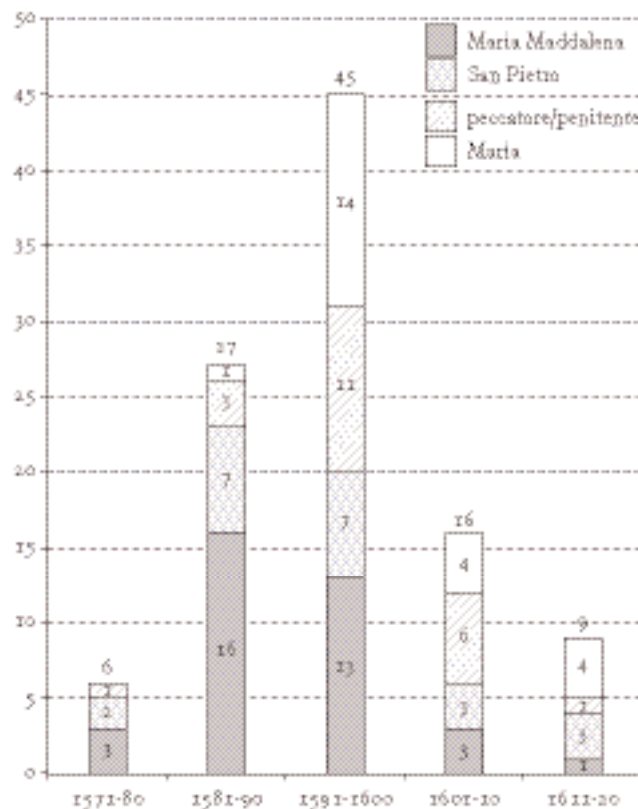


Figura 34. Edizioni per decennio delle *Lagrime* dal 1571 (anno della prima edizione delle *Lagrime di san Pietro* con la corretta attribuzione a Luigi Tansillo) al 1620.

luto rilievo negli ultimi vent'anni del secolo. Vi è da dire che i poemi a lei dedicati, tra gli altri, da Camillo Camilli, Marco Filippi e soprattutto Erasmo da Valvasone sono spesso pubblicati insieme a opere dedicate ad altri santi (quello di Filippi è edito per lo più con la *Vita di santa Caterina*, quello di Valvasone fa coppia fissa con le *Lagrime di san Pietro* composte da Luigi Tansillo). All'inizio del Seicento, comunque, Maddalena scompare, lasciando il posto al più generico "penitente": il fenomeno si può spiegare forse con la strategia controriformistica che sempre più individualizza il sentimento religioso, in particolare insistendo sul sacramento della confessione.

Il caso delle *Lagrime di san Pietro* merita particolare attenzione, sia perché fa luce sulla peculiare storia delle edizioni cinquecentesche, sia perché il testo acquisì in pochi decenni rilevanza internazionale, soprattutto in Spagna. Non è possibile seguire questo secondo aspetto; per quanto riguarda il primo, occorre invece ricordare che il poema di Tansillo apparve dapprima, ma con altra attribuzione, nel 1560, quando venne pubblicato da Gian Maria Verdizotti insieme alla sua traduzione del *Secondo libro dell'Eneide* (da notare l'accoppiamento di lacrime epiche e lacrime agiografiche); in seguito, con attribuzione corretta, le ottave tansilliane furono raccolte nel-

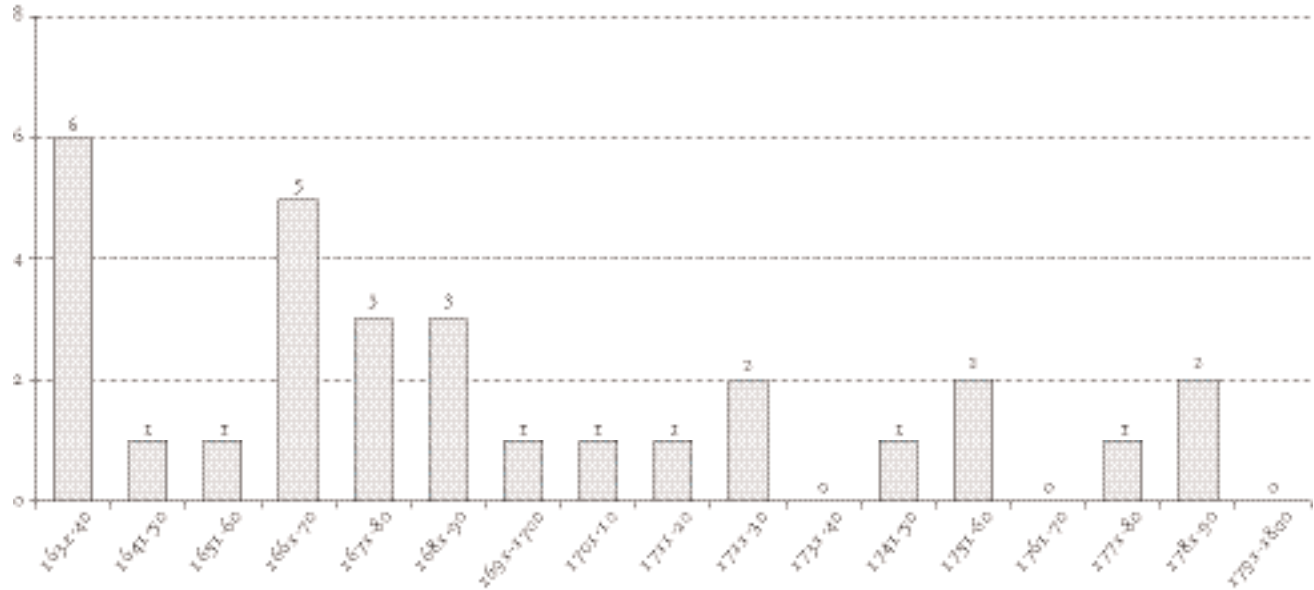


Figura 35. Edizioni per decennio della *Strage degli innocenti* di Giambattista Marino (1632-1800).

l'opera collettiva delle *Stanze di diversi autori* nel 1571; nel 1585 esse furono stampate in forma autonoma e in tredici canti a Vico Equense (Napoli), per opera di Giovan Battista Attendolo, che ricondusse il poema all'origine meridionale; un altro napoletano, Tommaso Costo, fu il responsabile, nel 1606, dell'edizione veneziana in quindici canti. Anche se non è stato possibile tenerne conto, il lettore deve allora figurarsi, dietro la staticità del grafico, la mobilità del testo, il variare della sua consistenza materiale, nonché la diversificazione dei formati e degli accoppiamenti editoriali (nel corso del Seicento l'opera apparirà più volte insieme alle *Lagrima della Maddalena* e alle *Eccellenze della gloriosa Vergine Maria*): si tratta di caratteristiche tipiche di tutta la storia della stampa, che nel ca-

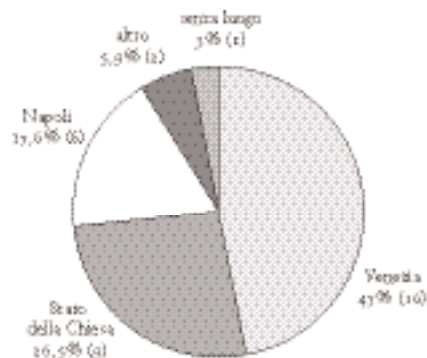


Figura 36. Un long-seller della letteratura religiosa: la distribuzione delle edizioni della *Strage degli innocenti* di Giambattista Marino (1632-1800).

so del genere delle *lagrime* assumono un rilievo speciale. Quanto al poema di Marino dedicato alla *Strage degli innocenti*, nella figura 35 si mostra la straordinaria tenuta nei secoli di un'opera che a noi oggi potrebbe apparire marginale: il confronto con la storia editoriale dell'*Adone* è utile per apprezzare il diverso orizzonte culturale, e i differenti gusti, della società di antico regime (figg. 30 e 36).

Come abbiamo visto, il Settecento conosce un risveglio – di probabile origine ludica – delle traduzioni in ottava rima. Nello stesso periodo, un editore popolare come il bassanese Remondini rimette in circolazione, facendoli rivaleggiare con le più ricche edizioni di Antonio Zatta (sempre in area veneziana), i poemi cinquecenteschi maggiori e minori: è il segno di un rinnovato successo del genere cavalleresco, col quale si spiega anche la pubblicazione di testi nuovi come la *Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi (Venezia 1772), il poema eroicomico *Ruggiero* di Cesare Cittadella (Ferrara 1775) o ancora l'*Ira d'Orlando* di Federico Asinari (Torino 1795). Proseguiva intanto la produzione religiosa in ottava rima, e anche sopravvivevano, ma come un residuo, i poemi didascalici (Bartolomeo Lorenzi, *Della coltivazione de' monti*, 1778; Clemente Bondi, *La giornata villareccia*, 1773): per la composizione dei quali, peraltro – lo dimostra il capolavoro di Giuseppe Parini, *Il giorno* – si preferivano ormai gli endecasillabi sciolti.

I due poemi in ottave più significativi del Settecento vanno considerati il *Ricciardetto innamorato* di Niccolò Forteguerri (1738) e *Il Cicerone* di Giancarlo Passeroni (1755). Come mostra la figura 37, queste opere, nel complesso minori, raggiungono il picco del loro successo tra gli anni sessanta e settanta del secolo, per poi scomparire. Quanto alla distribuzione dei luoghi di stampa, il *Ricciardetto*, collegato sin dal titolo alla tra-

dizione cavalleresca, è pubblicato prevalentemente a Venezia; il *Cicerone*, che ha una diversa ambizione culturale, si conquista uno spazio anche a Milano e Torino.

Nella figura 38 è rappresentata invece la situazione settecentesca dei maggiori poemi quattro e cinquecenteschi, di cui qualcosa si è già detto in precedenza. Il capolavoro di Boiardo, l'*Orlando innamorato*, conosce allora undici edizioni, dieci delle quali nel rifacimento di Berni. Il gusto sapido della lingua poté forse ispirare questa preferenza, che di certo non va spiegata con ragioni di campanile: una sola di tali stampe è toscana (a Livorno con la falsa indicazione di Londra, mentre l'edizione fiorentina è in realtà stampata a Napoli). Anche in questo caso dobbiamo osservare il contributo europeo alla nuova voga del poema cavalleresco italiano: un quarto delle stampe risulta realizzata fuori d'Italia. Rispondono alla stessa tendenza anche le undici edizioni delle *Stanze per la giostra* di Poliziano (per le quali si registra però, fuori d'Italia, soltanto un'edizione nizzarda).

Al di là di questo pur significativo exploit dei poemi quattrocenteschi, il Settecento risulta con ogni evidenza il secolo in cui i grandi poemi di Ariosto e Tasso vengono ripresi, stampati e letti in tutta Europa (figg. 39 e 40). Lo ha fatto notare tra i primi Giancarlo Mazzacurati, sfruttando una pagina poco nota del *Roderick Random* (1748) di Tobias Smollett, una scena del quale si svolge nella biblioteca di un aristocratico inglese: qui – tra gli altri volumi – i protagonisti scorrono anche i dorsi, piuttosto consumati, del *Furioso* e della *Liberata*. Le evidenze statistiche parlano chiaro, soprattutto per il poema tassiano che gode di decine di edizioni, un terzo delle quali realizzate fuori d'Italia. Il successo internazionale, come s'è

accennato, contribuì a stabilizzare il titolo: dalla fine del xviii secolo ci sarà solo la *Gerusalemme liberata*, mentre scomparirà il *Goffredo*. La fortuna settecentesca dei capolavori del Cinquecento è confermata anche dal ritorno alla confezione preziosa, al libro-oggetto posseduto da chi gode di una condizione sociale e intellettuale privilegiata; col loro ricco apparato

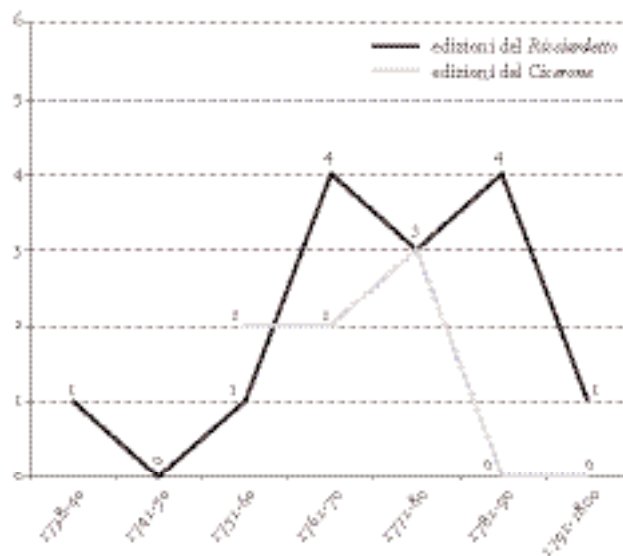


Figura 37. Due poemi settecenteschi minori. Diffusione comparata per decennio del *Ricciardetto innamorato* di Niccolò Forteguerri (14 edizioni tra il 1755 e il 1798) e del *Cicerone* di Giancarlo Passeroni (7 edizioni tra il 1755 e il 1775).

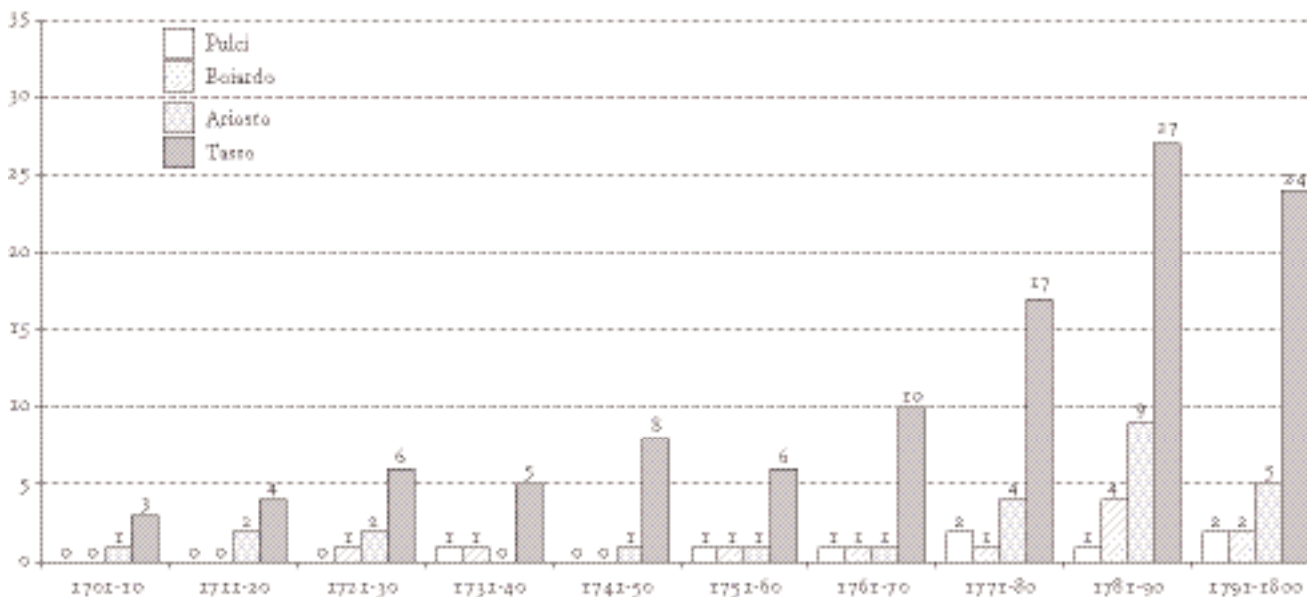


Figura 38. Edizioni italiane ed europee per decennio dei poemi di Pulci, Boiardo, Ariosto e Tasso (xviii sec.). Si noti il costante dominio di Tasso e il complessivo incremento editoriale dell'ultimo trentennio del secolo.

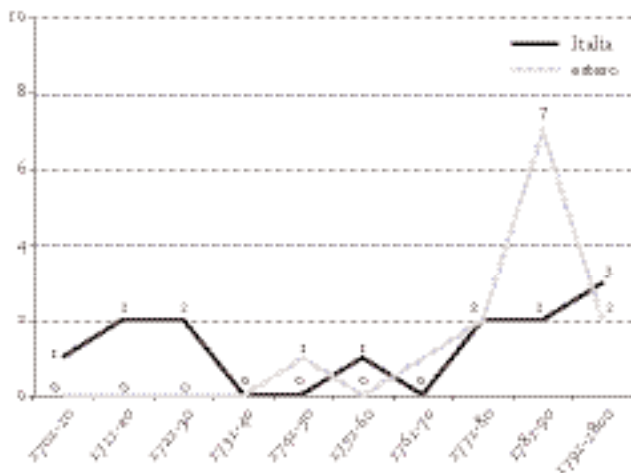


Figura 39. Confronto per decennio fra le edizioni italiane ed europee dell'*Orlando furioso* nel XVIII secolo.

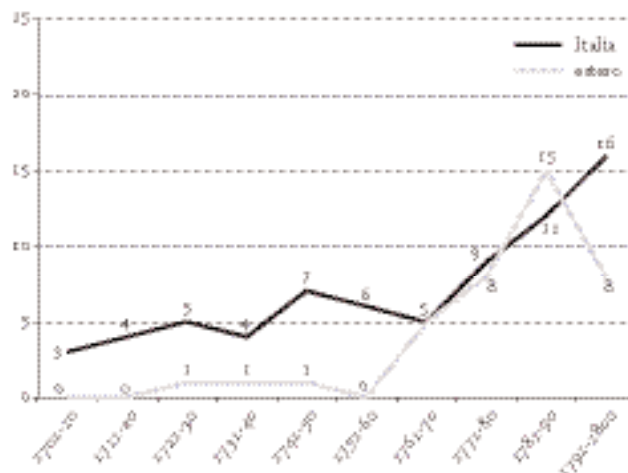


Figura 40. Confronto per decennio fra le edizioni italiane ed europee della *Gerusalemme liberata* nel XVIII secolo.

illustrativo, i poemi di Ludovico Ariosto e di Torquato Tasso, sia in Italia sia all'estero, sono anche uno *status symbol*.

Mentre, da un lato, le ricche edizioni illustrate stampate a Parigi o in Inghilterra rilanciano il prestigio dei grandi poemi cinquecenteschi, rinnovandone il ruolo formativo per la società aristocratica ancora alla fine dell'*ancien régime*, un editore settentrionale che si muove tra Bassano del Grappa, Padova e la Serenissima – Remondini – inserisce nel suo imponente catalogo Ariosto (di cui pubblica in maniera alternata il poema maggiore e le *Opere tutte*) e Tasso. Ma lo fa, come si vede nella figura 41, affiancando loro tanto il poemetto di Poliziano, considerato modello di lingua elegante, quanto la plethora di poemi cavallereschi (come l'*Innamoramento di due fedelissimi amanti Paris e Vienna*, la *Morte di Buovo d'Antona*, la *Marfisa bizzarra* di Dragoncino da Fano, l'*Apollonio de Tiro bistoriato* e la *Regina Oliva*), tra i quali s'inseriscono il poema di Pulci (col titolo, già cinquecentesco, di *La rotta di Roncisvalle*)

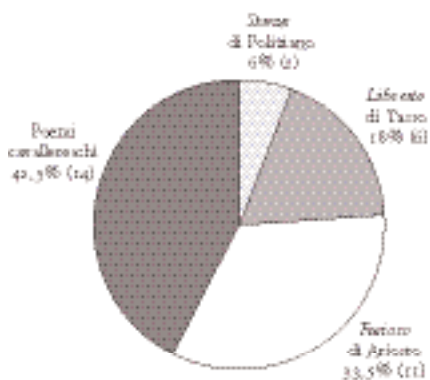


Figura 41. Un caso di editoria popolare: le edizioni Remondini di poemi in ottava rima (fino all'anno 1803).

e il testo di Boiardo (nel 1803 appare l'*Orlando innamorato*, nella versione di Berni). Viene così riproposta la grande continuità della storia dell'ottava rima che nei suoi due versanti, alto e basso, ha attraversato tutta l'età moderna italiana, prolungandosi nel XIX secolo e fino alla metà del Novecento.

La produzione da parte di Remondini di libri a larga diffusione consente un'ultima osservazione: nel catalogo si nota l'importante valore del 71% totalizzato dai poemi cavallereschi (con l'aggiunta di un titolo eroico: la *Babilonia distrutta* di Scipione Errico), cui si associa l'altrettanto significativo 29% raggiunto dalle edizioni della *Liberata*; notevole è, inoltre, la scomparsa dell'*Orlando furioso*, presente nel catalogo solo nella ripresa di una riscrittura religiosa del primo canto ariostesco, le *Rime Compassionevoli* di Giulio Cesare Croce (1575). A proposito delle opere religiose, si segnala come in questo settore dei cosiddetti libri da risma siano presenti anche due edizioni di «lacrime», e soprattutto sei ristampe della *Strage degli innocenti* di Marino, a conferma del suo lungo e ampio successo.

Nel complesso, le scelte editoriali della ditta Remondini contribuiscono al fenomeno descritto da Marina Roggero per il Settecento, quando la «pluralità di fruizione, che aveva sempre caratterizzato la materia cavalleresca», si estende ai poemi maggiori. Il *Furioso* e la *Liberata*, entrati nell'ambito del consumo popolare, subiscono i medesimi processi di selezione, manipolazione e rimessa in circolo «secondo modalità apparentemente irrituali, ma capaci di ampliarne l'impatto grazie alla recita, al canto e all'improvvisazione su canovaccio». I testi magni della tradizione italiana e i testi umili della trafila canterina finiscono per condividere una parte del loro cammino plurisecolare: com'era all'origine, come si era ripetuto nel pieno Cinquecento, e com'è successo di nuovo alla fine dell'era gutenberghiana con l'ibridazione tra letteratura, cinema e fumetto.

GIANCARLO ALFANO

- N. F. HAYM, *Biblioteca italiana*, A. Geremia, Venezia 1728; F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, F. Pisarri, Bologna 1739; G. FERRARIO, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, dalla tipografia dell'autore, Milano 1828-29; G. MELZI, *Bibliografia dei romanzi e poemi romanzeschi d'Italia*, dalla tipografia dell'autore, Milano 1829 (è il vol. IV della *Storia di Ferrario*); S. CASALI, *Gli annali della tipografia veneziana di Francesco Marcolini* (1851), a cura di A. Gerace, introduzione di L. Servolini, Gerace, Bologna 1953; G. PASSANO, *I novellieri italiani in verso* (1864), Forni, Bologna 1965; G. MELZI e P. A. TOSI, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa*, Daelli, Milano 1865; G. MILCHSACK, *Due farse del Secolo XVI* (1882), con aggiunte di A. D'Ancona, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1968; S. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, presso i principali librai, Roma 1890-93; A. BELLONI, *Gli epigoni della "Gerusalemme liberata"*, Draghi, Padova 1893; F. FÖFFANO, *Il poema cavalleresco*, Vallardi, Milano 1904; A. D'ANCONA, *La poesia popolare d'Italia* (1906), Forni, Bologna 1974; A. BELLONI, *Il poema epico e mitologico*, Vallardi, Milano 1912; G. FUMAGALLI, *La fortuna dell'"Orlando Furioso" in Italia nel secolo XVI*, Deputazione Ferrarese di Storia Patria, Ferrara 1912; A. SEGARIZZI, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1913; V. ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso* (1923), a cura di S. Carrai e A. Cavarzere, vol. II, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Trento 2000; G. AGNELLI e G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, 2 voll., Zanichelli, Bologna 1933; F. A. UGOLINI, *Cantari d'argomento classico*, Olschki, Genève-Firenze 1933; A. RADAELI (a cura di), *Cento romanzi cavallereschi in prosa e in rima*, Hoepli, Milano 1940; M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530: essai de sa bibliographie et de son histoire*, Hoepli, Milano 1942-43; A. CUTOLO, *I romanzi cavallereschi in prosa e in rima del fondo Castiglioni presso la Biblioteca Braidense di Milano*, Istituto di biblioteconomia e bibliografia Ulrico Hoepli, Milano 1944; C. ANGELERI, *Bibliografia delle stampe popolari*, Sansoni, Firenze 1953; *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, compilato da T. M. Guarnaschelli e E. Valenziani con la collaborazione di E. Cerulli, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1953-65; A. LIMENTANI, *Struttura e storia dell'ottava rima*, in «Lettere Italiane», XIII (1961), pp. 20-77; A. CIONI, *La bibliografia della poesia popolare dei secoli XIII a XVI*, vol. I, *La poesia religiosa: i cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, Sansoni antiquariato, Firenze 1963; C. E. RAVA, *Supplementum a Max Sanders: le livre à figures Italien de la Renaissance*, Hoepli, Milano 1969; P. PULIATTI, *Bibliografia di Alessandro Tassoni*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1969-70 (vol. I, *Edizioni*; vol. II, *Iconografia e critica*); *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, compilato da E. Valenziani, E. Cerulli e P. Veneziani, con la collaborazione di A. Tinto, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1972; A. QUONDAM, "Mercanzia d'onore", "mercanzia d'utile". *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in A. PETRUCCI (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1977, pp. 53-104 (nuova ed. 2003); M. INFELISE, *I Remondini di Bassano: stampa e industria nel Veneto del Settecento* (1980), Ghedina & Tassotti, Bassano del Grappa 1990; A. JACOBSON SCHUTTE, *Printed Italian Vernacular Religious Books 1465-1550: a Finding List*, Droz, Genève 1983; A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 555-686; E. FACCIOLI, *Interpretazioni grafiche del poema cavalleresco*, *ibid.*, III/1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 342-44; M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987; M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pacini Fazzi, Lucca 1988; C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1988; N. HARRIS, *Bibliografia dell'"Orlando innamorato"*, 2 voll., Panini, Ferrara-Modena 1988; AA.VV., *Guerre in ottava rima*, introduzione di A. Quondam, Panini, Modena 1988-89 (vol. I, *Repertorio bibliografico e indici*; vol. II, *Guerre d'Italia, 1483-1527*, a cura di M. Beer, D. Diamanti e C. Ivaldi; vol. III, *Guerre d'Italia, 1528-1559*, a cura di M. Bardini, M. C. Cabani e D. Diamanti; vol. IV, *Guerre contro i turchi, 1453-1570*, a cura di M. Beer e C. Ivaldi); L. BORSETTO, *L'"Eneida" tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Unicopli, Milano 1989; D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'"Orlando Furioso"* (1991), a cura di N. Gardini, B. Mondadori, Milano 1999; A. PALLOTTA, *Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy*, in «Comparative Literature», XLIII (1991), n. 1, pp. 20-42; M. INFELISE e P. MARINI (a cura di), *L'editoria del '700 e i Remondini*, Ghedina & Tassotti, Bassano del Grappa 1992; U. ROZZO, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia*, Arti Grafiche Friulane, Udine 1993; L. CARPANÉ, *La fortuna editoriale tassiana dal '500 ai giorni nostri*, in «Italianistica», XXIV (1995), pp. 541-57; C. DESOLE, *Repertorio ragionato dei personaggi citati nei principali Cantari cavallereschi italiani*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995; B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997; L. CARPANÉ, *Edizioni a stampa di Torquato Tasso (1561-1994). Catalogo breve*, 2 voll., Centro di Studi Tassiani, Bergamo 1998; F. GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, 2 voll., Olschki, Firenze 2000; M. CHIESA, *Poemi biblici fra Quattro e Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI (2002), pp. 161-92; R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Bozardo a Brusantino*, Bulzoni, Roma 2004; N. HARRIS, *Sopravvivenza e scomparsa delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci*, in «Rinascimento», XLV (2005), pp. 179-245; A. QUONDAM, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in ID. (a cura di), *Paradigmi e tradizioni*, in «Studi (e testi) italiani», n. 16 (2005), pp. 127-211 (seguito da un *Saggio di bibliografia della poesia religiosa (1471-1600)*, pp. 213-82); M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno, Roma 2005; P. ZITO, *Immagini di Clio. L'epica poesia illustrata nell'editoria napoletana di Cinque-Seicento*, in «Esperienze letterarie», XXX (2005), pp. 139-50; M. DORIGATTI, *Storia e ragioni di un'edizione*, in L. ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la "princeps" del 1516*, ed. critica a cura di M. Dorigatti, con la collaborazione di G. Stimato, Olschki, Firenze 2006; M. ROGGERO, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, il Mulino, Bologna 2006; A. COTUGNO, *Le "Metamorfosi" di Ovidio «ridotte» in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un "best-seller" cinquecentesco*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CLXV (2006-2007), pp. 461-542; M. PICONE e L. RUBINI (a cura di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Olschki, Firenze 2007; L. CARNELOS, *I libri da rima. Catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Angeli, Milano 2008; www.edit16.iccu.sbn.it; catalogo OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale (www.sbn.it), servizio del Libro antico.